

# Wege in die Seele

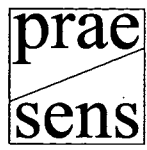
Ein Symposium zum Werk  
von Arthur Schnitzler

Herausgegeben von  
Attila Bombitz / Károly Csúri

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED

prae  
sens





Österreich-Studien Szeged  
Herausgegeben von Károly Csúri und Attila Bombitz  
Band 7

Bereits erschienen:

BAND 1:

*Österreichische Identität und Kultur.* Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth  
ISBN 978-3-7069-0465-0

BAND 2:

*„Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann.*  
Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz  
ISBN 978-3-7069-0468-1

BAND 3:

*Kulturtransfer – Kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde.*  
Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz  
ISBN 978-3-7069-0510-7

BAND 4:

*Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen.*  
Herausgegeben von Attila Bombitz  
ISBN 978-3-7069-0511-4

Band 5:

Edit Kovács: *Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa*  
ISBN 978-3-7069-0482-7

Band 6:

*„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“. Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard.* Herausgegeben von Attila Bombitz und Martin Huber  
ISBN 978-3-7069-0552-7



# Wege in die Seele

Ein Symposium zum Werk von  
Arthur Schnitzler

Herausgegeben von  
Attila Bombitz und Károly Csúri

Praesens Verlag

Gedruckt mit Förderung der Kulturabteilung der Stadt Wien,  
Wissenschafts- und Forschungsförderung



SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001000020



Lektorat von Dorothea Böhme und Charlotte Klein

SZTE  
KLEBELSBERG KÖNYVTÁR  
OSZTRÁK  
GYŰJTEMÉNYE



8200

**Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0755-2  
ISSN 1789-1272

© Praesens Verlag  
<http://www.praesens.at>  
Wien 2013

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

# Inhalt

Vorwort	7
Dietmar Goltschnigg „Ein niedriger Kerl“ – „und sehr begabt“. Arthur Schnitzler und Karl Kraus	9
Magdolna Orosz „Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum“. <i>Der Sekundant</i> – eine andere Traumnovelle Arthur Schnitzlers	24
Károly Csúri Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip. Über Arthur Schnitzlers <i>Fräulein Else</i>	38
Szilvia Ritz „Wir wissen verdammt wenig von den Eintagsfliegen“. Grenzüberschreitung und Wahrnehmungsveränderung	55
Zsuzsa Bognár Bewältigungsstrategien kritischer Lebensereignisse. <i>Die Toten schweigen</i> und <i>Der Tod des Junggesellen</i> von Arthur Schnitzler	65
Eleonora Ringler-Pascu Dramatische Liebes-Spiele bei Arthur Schnitzler	77
Zoltán Szendi <i>Das weite Land</i> – „ein weites Feld“. Zur Dramaturgie der Schnitzlerschen Entlarvungspsychologie	83
Judit Szabó „Dort auf dem Schiff fahre ich davon“. Scham als Metapher in Arthur Schnitzlers <i>Komödie der Verführung</i>	92

Márta Horváth	
Lesen und Mentalisieren. Strukturelemente der Detektivgeschichte in Arthur Schnitzlers Erzählung <i>Der tote Gabriel</i>	102
Erzsébet Szabó	
„Wie eine Gliederpuppe“. Über die doppelte Welt von Arthur Schnitzlers Novelle <i>Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg</i>	113
Gerhard Hubmann	
Schlussstriche. Arthur Schnitzlers Novelle <i>Ein Abschied</i> in der Handschrift und gedruckt	122
Autorinnen und Autoren des Bandes	140

## Vorwort

Der vorliegende Band vereinigt die Beiträge eines Symposiums, das der Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged anlässlich des 150. Geburtstages von Arthur Schnitzler veranstaltet hat. Es sollte dabei des herausragenden Autors der Wiener Moderne, des bekannten literarischen Forschers und Vermittlers eines feinen, aber komplexen, meist schwer durchschaubaren Wechselspiels von seelischen Tiefendimensionen und historisch-sozialen Vorgängen gedacht werden. Ungarische Germanisten von verschiedenen Universitäten haben sich zu einem Workshop vom 19.-20. November 2012 versammelt, um mittels ihrer Forschungsergebnisse ihre Achtung und Ehre dem in Ungarn bis heute beliebten und vielgelesenen österreichischen Schriftsteller und Dramatiker zu bezeigen. Dem Kreis heimischer Teilnehmer haben sich auch rumänische und österreichische Experten angeschlossen und mit ihren Vorträgen das Schnitzlersche Bild abgerundet.

Primäres Ziel des Symposiums war es, neben den bedeutenden und wohlbekannten Werken (*Fräulein Else*, *Liebelei*, *Das weite Land*) diesmal die nur selten behandelten, aber ebenfalls wertvollen Erzählungen wie *Ich*, *Der Sekundant*, *Die Toten schweigen*, *Der Tod des Junggesellen*, *Der tote Gabriel*, *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* oder *Ein Abschied* in den Mittelpunkt zu stellen. Mit dieser Geste soll zugleich die Aufmerksamkeit auf eine Forschungslücke in der Schnitzler-Philologie gelenkt werden. Vorgesehen war dabei eine möglichst textnahe Analyse, die allerdings nach verschiedenen Erkenntnisinteressen und von verschiedenen Gesichtspunkten aus vorgenommen werden konnte. Dementsprechend findet sich hier eine breite Palette von Interpretationsmethoden, von den entwicklungs- und kognitionspsychologischen Verfahren bis zu den narratologischen, streng strukturorientierten und textgenetischen Annäherungen. Gemeinsam ist allen Betrachtungsweisen wie auch ihren Kombinationen, dass sie jeweils wichtige und charakteristische Aspekte des Schnitzlerschen Werkes zu beleuchten suchen. In der Hoffnung, durch die neuen An- und Einsichten das Wissen des Lesers zu bereichern und ihn zu weiterem Studieren des berühmten Autors des Fin de siècle zu bewegen.

Szeged, im Juni 2013

Die Herausgeber



„Ein niedriger Kerl“ – „und sehr begabt“

Arthur Schnitzler und Karl Kraus

Eine Bestandsaufnahme des einschlägigen Quellenmaterials zu dem zwiespältigen Verhältnis zwischen Arthur Schnitzler und Karl Kraus zeigt folgenden Befund: Auf Seiten Schnitzlers sind es vor allem nachgelassene persönliche Äußerungen aus Tagebüchern und Briefen sowie eine etwas längere Porträtskizze. Das relevante Material von Kraus ist wesentlich umfangreicher. Es umfasst 22 Briefe an Schnitzler (vorwiegend aus den Jahren 1892/93<sup>1</sup>), Buch- und Theaterbesprechungen, die Broschüre *Die demolirte Literatur* (1896) und – am ergiebigsten – etwa hundert Einträge in der *Fackel*, darunter ein paar längere, von denen jene besonders aussagekräftig sind, die sich mit einzelnen Werken Schnitzlers befassen. Den längsten *Fackel*-Beitrag veröffentlichte Kraus im Juni 1912 zu Schnitzlers 50. Geburtstag. Das Quellenmaterial der beiden Autoren zeigt auf den ersten Blick einen bezeichnenden Unterschied: Die Urteile von Kraus über Schnitzler wurden allesamt publiziert oder brieflich dem Betroffenen gegenüber offen ausgesprochen, während umgekehrt die Urteile von Schnitzler über Kraus durchweg im Geheimen blieben, dem Tagebuch oder dritten Briefpartnern anvertraut wurden.

Der einzige von Schnitzler publizierte Text, der – wenn auch nur kryptische – Anspielungen auf Karl Kraus enthält, ist der Schlüsselroman *Der Weg ins Freie* (1908). Die darin zweimal in Erscheinung tretende Figur des Kritikers Rapp stellt mit seinem „hämisch-klugen Gesicht“ offenbar eine Karikatur des ‚Fackel-Kraus‘ dar: Seinen Zwickler putzend sitzt er vor „einem Stoß von Zeitungen“, in einer „Wolke von Haß“, mit nichts anderem beschäftigt, als „die Nichtigkeit von Nichtigkeiten nachzuweisen“ und literarische „Stümpereien“ zu entlarven, die sich in die „vermeintliche Unsterblichkeit geflüchtet“ haben.<sup>2</sup> Mit dem Begriff der „Unsterblichkeit“ hat Schnitzler eines der satirischen Leitmotive von Kraus getroffen: den in der *Fackel* seit Anbeginn leidenschaftlich geführten Kampf gegen die inflationäre Verleihung übermenschlicher, ja metaphysischer Unsterblichkeit an Dichter, die dadurch dem kritisch prüfenden Blick der Mit- und Nachwelt entschwinden. Dass Kraus später der *Warnung vor der Unsterblichkeit* (1913) mit spöttischen Seitenhieben auf Schnitzler und Hofmannsthal einen eigenen

- 1 Vgl.: Urbach, Reinhard: Karl Kraus und Arthur Schnitzler. Eine Dokumentation. In: Literatur und Kritik 5 (1970), S. 513-530.
- 2 Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk. Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978, S. 81f.



Beitrag widmete<sup>3</sup>, verleiht dem Habitus der Schnitzlerschen Romanfigur Rapp geradezu prophetische Züge. Im Gegensatz zu anderen literarischen (und auch bildhaften) Karikaturen seiner Person, gegen die er sich oft heftig zur Wehr setzte, hat sich Kraus offenbar in der Figur des unsympathischen Kritikers Rapp nicht wiedererkannt, obschon er Schnitzlers bekannten Roman einige Male in der *Fackel* spöttisch erwähnte. Er dürfte ihn jedoch gar nicht gelesen haben. Romane interessierten ihn generell nicht sonderlich.

Das erste Zeugnis, das den Beginn der Bekanntschaft zwischen Schnitzler und Kraus dokumentiert, ist ein Brief, den Kraus am 31. Oktober 1892 an den „sehr verehrten Herrn Doctor“ adressierte. Schnitzler war 1885, im Alter von 23 Jahren, zum Doktor der Medizin promoviert worden, Kraus hatte soeben an der Universität Wien mit dem Studium der Rechtswissenschaften begonnen und bereits seit April 1892 mehr als zwei Dutzend Besprechungen in verschiedenen deutschen und österreichischen Zeitschriften veröffentlicht. Kraus bedankte sich für die Buchpublikation des siebenteiligen Einakterzyklus *Anatol*, die Schnitzler ihm zugesandt hatte – mit einer „liebenswürdigen Widmung“, die ihn ungemein erfreut habe. Zum Dank bedachte er den *Anatol* mit überschwänglichem Lob, in das sich jedoch schon – allein durch demonstrative Interpunktion und Kursivierung – eine relativierende Ironie mischte: „Das ist ja ein prächtiges Buch! und der Prolog von Loris ist sehr herzig. Aber ich bezahle Sie mit Undank. Denn – denken Sie sich nur: Ich – will – eine – Kritik – drüber schreiben!! Nun ja, wenn ein Buch einmal *in meine Klauen* kommt!“<sup>4</sup>

Die angekündigte Rezension erschien dann zwei Monate später, am 9. Januar 1893, in der von den Naturalisten Michael Georg Conrad und Carl Bleibtreu herausgegebenen Zeitschrift *Die Gesellschaft*. Der 18jährige Jungkritiker lieferte sein erstes satirisches Meisterstück. Mit ungeniertem Spott konterkarierte er durchgehend die Anerkennung des besprochenen Autors und dessen Werks. Schon der erste Satz ist bezeichnend für dieses ironische und streckenweise auch arrogante Wechselspiel von Lob und Tadel: „Arthur Schnitzler gehört zu den bedeutendsten Talenten Jungösterreichs.“<sup>5</sup> Das Prädikat *Talent* ist mit Vorsicht zu genießen. Denn mit Talent meinte Kraus nichts anderes als eine noch unausgereifte Begabung, deren volle Entfaltung erst die Zukunft erweisen werde. Schnitzler aber war kein Debütant mehr, sondern hatte damals schon das 30. Lebensjahr überschritten und einige beachtliche literarische Erfolge aufzuweisen. Bei „seinem wirklichen Talente“ hätte Schnitzler, bedauerte Kraus, es doch gar „nicht nö-

3 Die Fackel 374-375, 8. Mai 1913, S. 14-20 (*Literatur und Lüge* = Karl Kraus: Schriften. Bd. 1-20. Hg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986-1994, Bd. 3, S. 328-335); vgl. auch schon früher *Schrecken der Unsterblichkeit* (Die Fackel 291, 30. November 1909, S. 23-28; *Die chinesische Mauer* = K. K.: Schriften. Bd. 2, S. 233-237).

4 Vgl. Urbach 1970, S. 513.

5 Kraus, Karl: Frühe Schriften. 1892-1890. Hg. von Joh. J. Braakenburg. München: Kösel 1979, Bd. 1, S. 68.



tig“, nach den „bei uns leider so stark vertretenen“ neurotischen „Kaffeehausdekadenz-modernen hinüberzuschielen“. Und auf dem Fuß folgt das lakonische Verdikt: „Diesmal, beim Anatol, hat er stark geschickt.“<sup>6</sup> Dann aber das beschönigende Lob: „Viel Witz, viel Satire; der Dialog sehr fein, sehr natürlich.“<sup>7</sup> Und weiter: „Das ist eine tolle, köstliche, prächtige Komödie, ein kleines Kabinettstück flotter Realistik. Er [Schnitzler] versteht es, in so engem Rahmen wahrhaftige Menschen zu schaffen. Realismus des Lustspiels!“<sup>8</sup> Aber – dieses Lob galt nur einer *einzig*en der sieben Szenen, und zwar dem „fünften Stückchen“, dem *Abschiedssouper*; dieses und nur dieses sei „ein echter und rechter Einakter“.<sup>9</sup> Alle anderen sechs Szenen rechnete der selbstdeklarierte ‚nichtdekadente‘ Jungkritiker offenbar der verachteten nervenschwachen ‚Kaffeehausdekadenz-moderne‘ zu. Doch zu guter Letzt, resümierend, seine wohlwollende Anerkennung, dass sich in diesem „Prachtlustspiel [...] wieder der liebe, herzige Kerl“ präsentiere, „als welchen ich ihn in seinem trefflichen Schauspiel ‚Das Märchen‘ und – und auch sonst kennen gelernt habe“. Dass der erstsemestrige Jusstudent den promovierten Mediziner als „lieben, *herzigen* Kerl“ bezeichnete (wie schon vorher den Prolog von Loris)<sup>10</sup>, war ein wenig schmeichelhaftes, fast despektierliches Kompliment.

Schon zwei Tage nach der Veröffentlichung der *Anatol*-Besprechung sandte Kraus am 11. Januar 1893 an Schnitzler eine Eintrittskarte zu einem für ihn lebensentscheidenden Ereignis: der Aufführung von Schillers *Räubern* im Rudolfsheimer Volkstheater, wo er am 14. Januar, einem Sonntag, den Bösewicht Franz Moor spielte. Schnitzler saß in der ersten Parkettreihe – neben seinen ebenfalls eingeladenen ‚Freunden‘ Richard Beer-Hofmann und Felix Salten, mit dem Kraus später eine lebenslange, gegenseitige Todfeindschaft verband: „Also Salten kommt auch?“ fragte Kraus erwartungsvoll in seinem Einladungsbrief:

Na, das ist ja sehr schön! Das wird eine Hetz’ werden!! Bitte, lachen Sie mir nur nicht zu viel und machen Sie in der ersten Reihe ein recht freundliches Gesicht! Ersuche höflichst, da ich 24 Stunden vor der Vorstellung dem Direktor abliefern muß, bis Freitag Mittag den Betrag 1 fl. 20 zu schicken. Ein kleines Deficit dürfte ich haben; *alle* Karten bring’ ich *nicht* an!!<sup>11</sup>

6 Ebd.

7 Ebd., S. 69.

8 Ebd., S. 70.

9 Ebd., S. 69, 68.

10 In der Rezension zitiert Kraus – mit abfälligem, die bekannten Epitheta wiederholendem Kommentar – die letzten 18 Verse des Prologs, „der Vater Bahr alle Ehre macht – so ‚heimlich‘ ist er: übrigens ein niedliches, herziges Gedicht, ein zierliches Rokocosymbol der modernen – sagen wir – Dekadence, mit leichten Versen in lieblichen Farbenstimmungen gemalt, sehr fein, sehr zart, sehr zerbrechlich und natürlich auch furchtbar vornehm“ (Ebd., S. 69).

11 Vgl. Urbach 1970, S. 514. Auch Hofmannsthal hatte übrigens eine Einladungskarte erhalten und zunächst angenommen, musste aber im letzten Moment absagen, weil er sich entschlossen hatte, eine gleichzeitig stattgefundene Lesung Ferdinand von Saars zu besuchen.

Allein diese Einladungen zeugen von einem bemerkenswerten Selbstbewusstsein des 18jährigen Schauspieldebütanten und der krassen Fehleinschätzung seines theatralischen Talents. Sein Auftritt muss ein einzigartiges, klägliches Debakel gewesen sein. Jedenfalls schrieb Schnitzler noch am selben Tag der Aufführung in sein Tagebuch: „der kleine Kraus fürchterlich als Franz Moor“.<sup>12</sup> Zwei Tage später, am 16. Januar 1893, fiel Schnitzlers Urteil (in einem Brief an seine damalige Geliebte, die Schauspielerin Marie Glümer) noch wesentlich vernichtender und mit unverhohlener Schadenfreude aus:

Von der vorgestrigen Räubervorstellung ist nachzutragen, daß der Franz Moor (unser Protegé) so unter jedem Hund spielte, daß ihn (wörtlich!) die Theaterarbeiter durchhauen wollten. Die andern waren nicht viel besser<sup>13</sup>, und ich habe selten so viel gelacht wie bei dieser Vorstellung.<sup>14</sup>

Der von vielen anderen Zeitgenossen und Nachkommen hämisch belachte Durchfall des Schauspieldebütanten bedeutete jedoch zugleich die eigentliche Geburtsstunde seiner satirischen Sprachkunst. Heinz Politzer hat 1974 zum hundertjährigen Geburtstagsjubiläum des sprachgewaltigen Satirikers diesen wechselseitigen, gleichsam reziproken Zusammenhang vielleicht am treffendsten auf den Punkt gebracht, dass Kraus „seine körperliche Unfähigkeit zum Beruf des Schauspielers [...] überkompensiert“ habe: „er schuf das ‚Theater der Dichtung‘, indem er im Einzelgang Shakespeare und Nestroy, Goethe und Offenbach, Claudius und Brecht, vor allem aber seine eigenen Schriften vorlas“.<sup>15</sup> So sei auch sein Hauptwerk, die Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*, in erster Linie für den Vortrag bestimmt. Der Autor selbst und der spätere, kongeniale Rezitator Helmut Qualtinger sind der beste Beweis.

Und wie reagierte der junge Kraus auf sein missglücktes Theaterdebüt gegenüber dem von ihm eingeladenen Schnitzler? „Verzeihen Sie mir, Liebster, den Franz Moor. Soll gewiss nimmer vorkommen! bitte, bitte! Ihr sehr ergeben. Karl Kraus“.<sup>16</sup>

Wenn Schnitzler den „kleinen Kraus“ als „unseren Protegé“ bezeichnete, meinte er, dass dieser in den Kreis der Jungwiener Autoren wohlwollend aufgenommen worden sei. Das Prädikat *klein* scheint Schnitzler jedoch nicht bloß auf die Körpergröße des gescheiterten Schauspielers, sondern auch auf dessen nicht sonderlich vielversprechende literarische Begabung bezogen zu haben. Konkreterer Anspielungen auf körperliche Gebrechen von Kraus enthielt sich Schnitzler jedoch stets diskret – ganz im Gegensatz zu

12 Schnitzler, Arthur: Tagebuch. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth [u. a.] hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wissenschaften 1981ff., Bd. 1, S. 10.

13 Darunter auch Max Reinhardt, der als Spiegelberg auftrat. Dem Ensemble gehörte ferner Theodor Herzl an, der in der nächsten Vorstellung den Kosinsky spielte.

14 Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981, S. 65.

15 Politzer, Heinz: Die letzten Tage der Schwierigen. Hofmannsthal, Karl Kraus und Schnitzler. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 28 (1974), S. 214-238, hier S. 227.

16 Kraus an Schnitzler, 22. Januar 1893, vgl. Urbach 1970, S. 515.

den gehässigen Angriffen anderer Zeitgenossen wie Stefan Großmann, Franz Blei, Anton Kuh oder Imre Békessy, aber auch der nächsten Generation bis hin zu Jean Améry und am abfälligsten Hermann Kesten, der sich nicht scheute, Kraus mit dessen „buckligem“ Vorbild Georg Christoph Lichtenberg und seinem ebenso körperlich beeinträchtigten Kontrahenten Max Brod zu vergleichen.<sup>17</sup> Gegen solche widerwärtigen Anwürfe haben Mechtilde Lichnowsky 1917 und noch Erich Fried siebzig Jahre später, 1987, dem Verspotteten mit klassizistischen Versen, in einem Akrostichon und einem Sonett, ein würdiges Denkmal gesetzt: „Körperlich nicht übertrieben, / Aber seelisch hoch im Flug“<sup>18</sup> – „Verwachsen, alternd, bleibst du grad und jung, / in kranker Zeit ein tiefgekränkter Dichter“.<sup>19</sup>

Auf die folgenden Briefe des jungen Kraus an Schnitzler kann hier nicht näher eingegangen werden. Nur einige bezeichnende Anredeformen seien noch erwähnt, die Kraus gezielt variierte. Schon das der Anrede im nächsten Brief vom 22. November 1892 nachgestellte Sternchen musste stutzig machen: „Sehr verehrter Herr Dr.\*!“ Die Bedeutung dieses Sternchens wird dann von Kraus – gleichsam philologisch – in einer Fußnote subtil erklärt: „\* Bitte, das kann *Doctor* und *Dichter* heißen!“<sup>20</sup> Mit der bloßen Kursivierung der Buchstaben *D* und *r* kündigt sich schon der raffinierte Sprachkritiker und Sprachhüter der *Fackel* an, der die von ihm inkriminierten Texte akribisch bis in die Interpunktion zu zerlegen und zu ‚erledigen‘ pflegte.

Zwei Anreden in anderen Briefen an Schnitzler seien noch zitiert: „Mein *guter* Herr Doctor!“ [11. Januar 1893, Hervorhebung von D.G.] und noch verräterischer in die Augen springend: „Lieber *kleiner* Doctor!“ [4. März 1893, Hervorhebung von D. G.]. Ihm, Kraus, muss die bei den Jungwiener Autoren übliche, herablassende ‚Verkleinerung‘ seiner Person zu Ohren gekommen sein. Er revanchierte sich bei Schnitzler – vorerst noch zurückhaltend – im verdeckten Zitat. Aber die anderen Jungwiener Autoren traf später der rächende Zorn und Hass des „kleinen Kraus“ mit voller Wucht – namentlich Felix Salten, den er ebenso wie Richard Beer-Hofmann und Felix Dörmann in einem Brief an Schnitzler vom 27. Februar 1893 noch ausdrücklich hatte grüßen lassen.<sup>21</sup>

Zwei Jahre später beendete Schnitzler abrupt seine persönlichen Beziehungen zu Kraus. Den Anlass zur Entfremdung gab Kraus mit einer am 12. Juni 1895 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichten Rezension über den soeben bei S. Fischer in Berlin er-

17 Kesten, Hermann: Er hat Talente verschwendet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. April 1974, Literaturbeilage, S. 1.

18 Karl Kraus und Mechtilde Lichnowsky. Briefe und Dokumente. 1916-1958. Hg. von Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher (= Beiheft 3 zum Marbacher Katalog 52 der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach/N. 2000, S. 14-17).

19 Fried, Erich: Für Karl Kraus. In: Ders.: Gesammelte Werke. Gedichte 3. Hg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach 1993, S. 286.

20 Vgl. Urbach 1970, S. 513.

21 Ebd., S. 515.

schienenen Erzählband *Adhimukti* der Wiener Schriftstellerin Fannie Gröger. Das Ende der Besprechung hatte folgenden, die Jungwiener ‚Talente‘ ironisierenden Wortlaut:

In unser junges Oesterreich, wo die Talente so dicht an einem Kaffeehaustisch zusammensitzen, daß sie einander gegenseitig an der Entfaltung hindern, wird Fräulein Gröger eine willkommene Abwechslung bringen. Während ihre literarischen Altersgenossen, aus Furcht, „ein Spiel von jedem Druck der Luft“ zu werden, sich längst in das Schneckengehäuse ihres vorgeblichen Ich zurückgezogen haben und nur zeitweise heraustreten, um dessen kokette Windungen zu betrachten, scheint sich Fräulein Gröger trotz ihrer Jugend ein offenes Auge erhalten haben.<sup>22</sup>

Schnitzler interpretierte – überempfindlich – diese Zeilen als Verhöhnung Hofmannsthals, Beer-Hofmanns und seiner eigenen Person.<sup>23</sup>

Das nächste Ärgernis gab es schon wenige Monate später anlässlich von Schnitzlers Komödie *Liebelei*, die am 9. Oktober 1895 im Burgtheater mit Applaus uraufgeführt worden war. Es folgte eine Reihe weiterer gelobter Vorstellungen, die den Neid des ‚kleinen Kraus‘ erregt haben dürften. „Ja, die Freunde!“, soll er „auch noch nach dem 9. ausverk. Haus“ süffisant bemerkt haben, so Schnitzlers indignierte Tagebuchnotiz vom 6. November 1895.<sup>24</sup> Schnitzler verstand die Äußerung des ‚kleinen Kraus‘ offenbar als Unterstellung, dass er seinen Theatererfolg einzig der Jungwiener ‚Freunderlwirtschaft‘ zu verdanken habe. Das Ärgernis scheint jene analoge Szene in Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* vorwegzunehmen, die sich zwischen dem erwähnten Kritiker Rapp und dem Dichter Gleißner abspielt:

Gleißner, der vor ein paar Wochen seinen ersten, großen Theatererfolg erlebt hatte, erzählte geschwind, daß auch die heutige siebente Vorstellung seines Werkes ausverkauft gewesen war. Rapp knüpfte daran hämische Bemerkungen über die Dummheit des Publikums. Gleißner erwiderte mit Späßen über die Machtlosigkeit der Kritik gegenüber dem wahren Genie; – und so spazierten sie davon, mit aufgestellten Kragen, durch den Schnee, ganz eingehüllt in den dampfenden Haß ihrer alten Freundschaft.<sup>25</sup>

Der Vergleich hinkt jedoch: Hinter dem Dichter Gleißner, der nicht minder unsympathisch gezeichnet ist als der Kritiker Rapp, soll sich nicht Schnitzler, sondern Alfred Polgar verbergen, der ihm als Kritiker ebenso verhasst war wie Kraus.<sup>26</sup>

22 Kraus: Frühe Schriften 1979, S. 218; vgl. Goethe: *Faust I*, Vers 2724: „Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?“ – populäres Zitat, das Beer-Hofmann 1893 als Motto seiner Novelle *Das Kind* vorangestellt hatte und das 1896 Hofmannsthal in seinem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* verwendete.

23 „Der kleine Kraus veröffentlicht in der N. Fr. [Neuen Freien Presse, Anmerkung von D.G.] eine Kritik über ein Buch der Fanni Gröger, bei welcher Gelegenheit die Talente des Cf. [Café, Anmerkung von D.G.] Griensteidl mit deutlicher Beziehung auf Loris, Richard und mich gehöhnt werden.“ (Schnitzler, Arthur: *Tagebuch* (1981ff.), Bd. 1, S. 143; Eintrag 12. Juni 1895).

24 Ebd., S. 160.

25 Schnitzler: *Gesammelte Werke* 1978, S. 130.

26 Vgl. Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 2004, S. 244.

Schnitzler empfand jedenfalls die abfällige Bemerkung des ‚kleinen Kraus‘ über den Theatererfolg der *Liebelei* als abermalige Beleidigung und beschloss, mit seinem einstmaligen Protégé nicht mehr verkehren zu wollen. Aber inzwischen hatte der 22jährige Student und Jungkritiker den 12 Jahre älteren Arzt und bereits arrivierten Erzähler und Dramatiker längst in seinen Bann geschlagen. Die ‚dämonische‘ Macht schon des ‚kleinen Kraus‘ hatte ihr erstes prominentes Opfer gefunden. Am 19. Dezember 1896 schrieb Schnitzler selbstentlarvend in sein Tagebuch: „Im ganzen freun mich 100 lobende Artikel nicht so als es mich ärgert, wenn ich z. B. höre, dass mich der kleine Kraus talentlos nennt.“<sup>27</sup>

Die vielen von nun an folgenden, meist moralischen, selten näher begründeten Verdikte von Schnitzler über Kraus (wie „Lausbub“, „niederträchtiger“, „niedriger Kerl“ u. a.)<sup>28</sup> sind allesamt vergebliche Versuche, sich dessen dämonischer Macht zu entziehen und sich gegen dessen Urteile zu immunisieren. Am 26. März 1903 musste Schnitzler im Tagebuch nach der Lektüre der letzten *Fackel*-Nr. 133 eingestehen: „Was hilft alle Vernunft, alle Gleichgiltigkeit in der Tiefe der Seele gegen die Angriffe, Bosheiten, Bübereien, wenn die Oberfläche doch immer wieder aufgewühlt und beschmutzt wird.“<sup>29</sup> Diese resignative Äußerung bezog Schnitzler auf den ihm 1899 verliehenen Bauernfeldpreis, den er, wie man ihm nun, vier Jahre später, aus antisemitischen Kreisen unterstellte, dem Einfluss der ‚jüdischen Cliquenwirtschaft‘ zu verdanken hätte. Den rückblickenden Kommentar in der *Fackel* zu diesem Ereignis bewertete Schnitzler zwar als Parteinahme für ihn „und doch in der Tendenz mich böswillig verkleinernd“.<sup>30</sup> Der Eindruck war nicht ganz unberechtigt, zumal Kraus einwandte, es

sei bedauerlich, daß Leute, deren Wohlhabenheit noch notorischer ist, als ihr Talent, nicht nur der moralischen Ehrung, sondern auch des Geldpreises theilhaftig werden, welcher so manchem, den Noth an freier Entfaltung seines Könnens bisher gehindert hat, Erleichterung schüfe.<sup>31</sup>

Indes war dieser Kommentar, so verletzend er Schnitzler auch in den Ohren geklungen haben mag, weniger als Angriff gegen ihn gemeint denn als Fürsprache für Peter Altenberg, der des Geldpreises viel dringender bedurft hätte. Auch die Stichelei, dass Altenberg „der gedanklich ungleich tiefere“ Dichter sei<sup>32</sup>, fällt tendenziell weniger ins Gewicht als die Tatsache, dass Kraus – angesichts der „unseligen“ antisemitischen Denunziationsversuche – „die Auszeichnung Schnitzlers geradezu als eine Rehabilitierung des Bauernfeldpreises“ würdigte.<sup>33</sup>

27 Schnitzler: Tagebuch 1981ff., Bd. 1, S. 230.

28 Ebd., S. 227; Bd. 3, S. 231; Brief an Gustav Schwarzkopf, 29. September 1899, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, 1981, S. 379f.

29 Schnitzler: Tagebuch, Bd. 2, S. 22.

30 Ebd.

31 Die *Fackel* 133, März 1903, S. 5.

32 Ebd., S. 6.

33 Ebd., S. 5.

Schnitzlers zunehmende Distanzierung von Kraus entsprang zuweilen auch der Solidarisierung mit seinen Freunden, namentlich mit Felix Salten, den Kraus seit Mitte der 1890er Jahre von allen Jungwiener Autoren am schärfsten verhöhnte. Mit sichtlicher Genugtuung vermerkte Schnitzler am 15. Dezember 1896 in seinem Tagebuch, dass Salten „den kleinen Kraus“ am Abend zuvor im Café Griensteidl geohrfeigt hatte, „was allseits freudig begrüßt“<sup>34</sup> und von Schnitzler noch 16 Jahre später, am 18. Dezember 1912, spöttisch kommentiert wurde: „Wenn man ihn ohrfeigt, ist er beleidigt, ... wenn man ihn nicht ohrfeigt, nimmt ers als Bestechungsversuch.“<sup>35</sup>

Schnitzler hat ihn betreffende Kommentare in der *Fackel* allzu persönlich genommen oder missverstanden. Oft ging es Kraus vielmehr um die öffentliche *Wirkung* von Schnitzlers Werken, vor allem um deren Resonanz in den Zeitungen, namentlich der *Neuen Freien Presse*. So äußerte er sich beispielsweise über den *Leutnant Gustl* keineswegs abfällig, ganz im Gegenteil, die Novelle selbst scheint ihm gefallen zu haben, insbesondere die satirische Entlarvung eines mediokren, für den Zustand der k.u.k. Armee typischen Offizierscharakters. Was er spöttisch brandmarkte, waren die Begleiterscheinungen: der triviale Publikationsort der Novelle in der Weihnachtsbeilage der *Neuen Freien Presse* vom 25. Dezember 1900, wo sie unter einem banalen Reklamed Gedicht (*Weihnachtstraum*) des Weltschuhhauses ‚Paprika-Schlesinger‘ platziert wurde; ihr verstümmelter Abdruck; der klägliche Versuch der liberalen Presse, Leutnant Gustl als „sympathische Figur“ zu retten; die bornierte Reaktion des Offiziersehrenrats, der Schnitzler aus dem Armeeverband ausschloss – ein „Martyrium“, das Schnitzler allerdings selbst mehr oder minder bewusst provoziert habe. Hätte „Herr Schnitzler“ seine Novelle nicht in der von einem „bornierten Rassenschriftthum“ als jüdisches „Weltblatt“ verschrien *Neuen Freien Presse* publiziert, sondern „als ein still schaffender Künstler [...] in einem literarischen Organ oder sogleich in Buchform“, „kein Offiziersehrenrath hätte sich bewogen gefühlt, ihn um einer militärfeindlichen Tendenz willen seiner militärischen Würde zu entkleiden“. Und hätte „Herr Schnitzler [...], als seine Landwehrpflicht abgelaufen war, die schönste Gelegenheit“ genutzt, „einem Stande Valet zu sagen, dessen Anschauungen den seinen offenbar zuwider laufen“, und nicht zuvor „ein ausdrückliches Gesuch“ eingereicht, „dem Armeeverbande auch weiterhin, als Oberarzt in der Evidenz der Landwehr, anzugehören“ – das „grausame Geschick“ eines „degradierten Märtyrers“ wäre ihm erspart geblieben. Und wäre nicht „durch mindere Sorgfalt beim Druck [...] der Schluss der Novelle abhanden gekommen“, hätten auch „wohlwollende Leser“ im *Leutnant Gustl* nicht einen „interessanten Einzelfall“ erblickt,

34 Schnitzler: Tagebuch 1981ff., Bd. 1, S. 229.

35 Ebd., Bd. 3, S. 375. Kraus war ein halbes Jahr zuvor, in der Nacht vom 29./30. April 1906, im Cabaret-Lokal „Nachtlcht“ von dessen Direktor Achille Vaucheret d’Ailly (genannt „Henry“) abermals niedergeschlagen worden (vgl. *Nachtlcht*, Die Fackel 203, 12. Mai 1906, S. 17-23).

der „im Unglück wächst“. Das Resümee, das Kraus aus der Affäre zieht, wird der satirischen Konzeption der Novelle durchaus gerecht:

Dass aber Gustl, nachdem er erfahren, den Urheber und einzigen Zeugen seiner Schmach habe der Schlag getroffen, wohlgemuth weiterzuleben beschließt, ist die Pointe der Schnitzler'schen Auffassung eines Officierscharakters, der der ‚Neuen Freien Presse‘ jetzt vollends „sympathisch“ erscheinen müßte, da er ja auf der ethischen Forderung so da lautet: Der Schlag soll dich treffen! basiert ...<sup>36</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Glosse *Fern sei es von mir, den „Professor Bernhardi“ zu lesen*. Sie bagatellierte zwar das sozial- und ideologiekritische Potential des Dramas, richtete sich jedoch in erster Linie gegen die Zensur, die am 25. Oktober 1912 die Uraufführung des Schauspiels am Wiener Volkstheater untersagt hatte – trotz des versöhnlichen Endes, als sich ja „Priester und Arzt [...] die Hand über dem Abgrund“ reichen:

Ich stehe ganz auf dem Standpunkt des humanen Arztes und bin dagegen, daß man dort, wo die Kunst stirbt, es ihr auch noch sage. Und als Priester würde ich ihr nicht einmal Trost spenden und keine Absolution gewähren. Wie die Schnitzlersche Patientin hinter der Szene ist sie verloren, „aber glaubt sich genesen“. Überlassen wir alles Weitere den Freidenkern und bleiben wir im Vorraum.<sup>37</sup>

„Beim ‚Reigen‘ wird es nett werden!“ – hatte Schnitzler schon argwöhnisch am 26. März 1903 seinem Tagebuch anvertraut.<sup>38</sup> Achtzehn Jahre später, am 1. Februar 1921, fand die erste Wiener Aufführung der Szenenreihe an den Kammerspielen statt. Noch im selben Monat sah sich der Wiener Polizeipräsident Johann Schober nach heftigen antisemitischen Hetzkampagnen genötigt, weitere Aufführungen vorerst zu verbieten. Ein Jahr später, im März 1922, durfte der *Reigen* unter Polizeischutz wieder gespielt werden. Anlässlich der letzten Aufführung am 30. Juni 1922 verfasste Kraus eine Glosse. Dabei knüpfte er an den Bericht einer Berliner Zeitung an, dass im gleichen Maße, „wie aus dem amourösen Wien ein ernsteres geworden“ sei, sich auch der Dichter des *Reigens* gewandelt habe: „Er ist zwar auch heute noch ein liebenswürdiger Schilderer der Donaustadt, ein wahrer Menschenfreund, aber er ist melancholischer geworden.“<sup>39</sup> In Anbetracht solch vermeintlich moralischer Wandlung Schnitzlers zum Ernsten wunderte sich Kraus, dass dieser nun doch wieder den lasziven *Reigen* hervorgeholt habe, dessen erfolgreiches „Bühnendasein sich doch ausschließlich jenem Augenblick“ verdanke, „wo der Dialog aufhört“. Der Grund für die Wiederaufnahme des *Reigens* könne nur, so unterstellte Kraus dem Verfasser, die Erwartung weiterer „Kassenerfolge“ gewesen sein, wobei er sich nicht am sexuellen oder gar pornographischen Anreiz der

36 Die Fackel 80, Juni 1901, S. 20-24.

37 *Fern sei es von mir, den „Professor Bernhardi“ zu lesen* (Die Fackel 368-369, 5. Februar 1913, S. 1-4).

38 Vgl. Schnitzler: Tagebuch 1981ff., Bd. 2, S. 22.

39 *Der Reigen* (Die Fackel 595-600, Juli 1922, S. 90f.).

Szenenreihe stieß, zumal dieser „ganz gewiß hinter Goethes ‚Tagebuch‘ zurückbleibt“. <sup>40</sup> Eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Werke sei freilich nicht zu leugnen, wie Kraus ein Jahr später in seiner „Inschrift“ *Weimar in Wien* ironisch zugab: „(Eine entfernte Verwandtschaft mag sich immerhin zeigen: / Iste schrieb das Tagebuch, ille den Reigen.)“ <sup>41</sup> Der wesentliche Unterschied besteht jedoch, wie Christian Wagenknecht einleuchtend dargelegt hat <sup>42</sup>, in der Tatsache, dass Goethe sein *Tagebuch* unveröffentlicht ließ, während Schnitzler – entgegen dem Rat seines Verlegers Samuel Fischer – eifrigst die profitable Publikation des *Reigen* in zahlreichen Auflagen betrieb und sogar seine – allerdings bald widerrufene – Zustimmung zur Aufführung erteilte. Ohne auf die editions- und wirkungsgeschichtliche Parallele der beiden Werke hinzuweisen, habe Kraus gegen Schnitzler den Vorwurf erhoben, aus Geldgier den *Reigen* voreilig einer verständnislosen, ästhetisch und ethisch unterentwickelten Öffentlichkeit preisgegeben zu haben.

Was die Sexualität im Allgemeinen sowie ihre sinnliche, ästhetische und moralische Bewertung im Besonderen anbelangt, gibt es einen prinzipiellen Unterschied in den Auffassungen von Kraus und Schnitzler: Kraus bejaht die Schönheit der durch das Weib verkörperten, naturgegebenen, dem Manne Genuss spendenden Sexualität ohne jede moralische Einschränkung. Schnitzler hingegen kontrastiert – auch und gerade im *Reigen* – Ästhetik und Sinnlichkeit der Sexualität stets mit ethischen Wertsetzungen. Es verwundert, dass Schnitzler in Verkennung dieses wesentlichen Unterschieds der Meinung war, dass Kraus mit ihm in der Beurteilung der Sexualität übereinstimmen müsse, und dabei dessen Gegenspiel von Ethik und Ästhetik geradezu ins Gegenteil verkehrte. Kurz nachdem Kraus seinen ersten aufsehenerregenden Sammelband unter dem programmatischen Titel *Sittlichkeit und Kriminalität* veröffentlicht hatte, notierte Schnitzler am 3. April 1909 zunächst zustimmend, letztlich aber dann doch enttäuscht im Tagebuch:

Man kann über Karl Kraus sagen: er hat die Wahrheit verkündet, in Fällen, wo seine Galle und seine Eitelkeit ihn nicht davon abgehalten haben. Allgemein ethisches innerhalb des sexualen hat er mit Witz und sogar mit Kraft zu sagen gewußt; dem ästhetischen steht er nicht ganz ohne Verständnis aber ohne Interesse gegenüber; – das persönliche verdunkelt ihm jede Fähigkeit wirklichen Urtheils. – In sämtlichen Fällen, die mich betrafen, und in denen er, seinem ganzen Temperament nach, seiner Einsicht nach für mich hätte eintreten müssen (Beatrice, Gustl, Reigen) hat er, mit absichtlicher Entstellung der Thatsachen gegen mich geschrieben – weil sein alter Groll gegen mich nicht auslöschte. <sup>43</sup>

40 Ebd., S. 91f.

41 Die Fackel 622-631, Juni 1923, S. 73; Kraus: Schriften 1986-1994, Bd. 9, S. 494.

42 Wagenknecht, Christian: „Um den Reigen“. Karl Kraus und Arthur Schnitzler. In: Kraus-Hefte, Nr. 34, April 1985, S. 9-15 (auch in: Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘. Hg. von Giuseppe Farese. Bern [u. a.]: Peter Lang 1985, S. 153-163).

43 Schnitzler: Tagebuch 1981ff., Bd. 3, S. 60.



In der „Fackel“-Glosse anlässlich der Wiederaufnahme des *Reigens* an den Wiener Kammerspielen relativierte Kraus seine Kritik mit einem Hinweis, der eigentlich gar nicht zum Thema passte. Er gestand Schnitzler zu, „immerhin einer der wenigen Schriftsteller“ gewesen zu sein, „die sich während des Krieges anständig benommen haben, was man zum Beispiel von seinem Mitklassiker einer unteren Klasse, dem Herrn von Hofmannsthal, nicht sagen“ könne.<sup>44</sup> Die hier angesprochene Wertschätzung von Schnitzlers pazifistischer Zurückhaltung während des Ersten Weltkriegs hatte Kraus bereits Ende 1917 in einer seiner „Inschriften“, wenn auch nicht uneingeschränkt, festgehalten: „Sein Wort vom Sterben wog nicht schwer. / Doch wo viel Feinde, ist viel Ehr: / er hat in Schlachten und Siegen / geschwiegen.“<sup>45</sup>

Seinen umfangreichsten Beitrag über Schnitzler publizierte Kraus zu dessen 50. Geburtstag.<sup>46</sup> Was die Gesamtcharakteristik Schnitzlers und seiner Werke anbelangt, brachte Kraus gegenüber früheren Äußerungen bis zurück zu jenen in der *Demolirten Literatur* wenig Neues. Das Inventar der dem Jubilar zugeschriebenen Schwächen ist das alte geblieben: „Seichtigkeit“, männliche „Unkraft“ und „Unnatur“, Melancholie, Sentimentalität, amouröser Zeitvertreib, todessehnsüchtige Morbidität, ornamentales Milieu, beliebige, wurzellose Unverbindlichkeit usw., nur dass Kraus deren satirische Verknüpfung rhetorisch durch seine stilistische Brillanz weiter zu steigern vermochte. Es sind meist apodiktisch aneinandergereihte, nicht näher begründete Pauschalurteile. Dem Satiriker ging es ja – wie die Überschrift des Beitrags, *Schnitzler-Feier*, unmissverständlich ankündigt – weniger um die Person des Geburtstagsjubilars als um dessen glorifizierte „Unsterblichkeit“, wie sie sich in der durchweg seichten, kitschigen Phraselogie unzähliger feuilletonistischer Geburtstagsgrüße widerspiegelte. Dass sich unter den unzähligen Gratulanten Hermann Bahr, Gerhart Hauptmann, die Brüder Mann, Stefan Zweig u. a. befanden, konnte Kraus noch hinnehmen, aber dass sich ihnen auch der von ihm hochgeschätzte Frank Wedekind hinzugesellte, empfand Kraus als Ärgernis.

Der Text der Krausschen *Schnitzler-Feier* besteht größtenteils aus einer Montage von etwa zwei Dutzend panegyrischer Zitate, die er spielerisch unter der Verwendung von populären Werktiteln Schnitzlers zusammenfasste:

Kaum einen Festartikel habe ich gelesen, in dem nicht erkannt war, daß Schnitzler aus den Bezirken der Erotik „ins weite Land gegangen“ sei, aus den Problemen des gesellschaftlichen Lebens „den Weg ins Freie gefunden“ habe, hierauf „dem Ruf des Lebens gefolgt“ sei und „den einsamen Weg beschritten“ habe, um in den „Marionetten“ zu den tiefsten Aufschlüssen vom Puppenspiel des Lebens zu gelangen.<sup>47</sup>

44 *Der Reigen* (Die Fackel 595-600, Juli 1922, S. 90).

45 Kraus: *Schriften* 1986-1994, Bd. 9, S. 154.

46 *Schnitzler-Feier* (Die Fackel 351-353, 21. Juni 1912, S. 77-88; *Literatur und Lüge*, in: Kraus: *Schriften* 1986-1994, Bd. 3, S. 161-172).

47 Ebd., S. 80f.

Angesichts der trivialen und banalen „Laubsägearbeiten dieser Schnitzler und Abschnitzler“ sah sich Kraus zu guter Letzt sogar genötigt, den Gefeierten selbst ausdrücklich in Schutz zu nehmen, weil dieser sich nicht geldgierig oder popularitätssüchtig seinen Zeitgenossen angebedient habe, sondern im Gegenteil:

Schnitzler ist von ihnen umringt und sitzt in der Fülle aller Leere, ohne daß er das Talent jener Betriebsamkeit aufwenden mußte oder konnte, die heute den Wert ersetzt. Seine Position ist zwischen Bedeutung und Geltung, und eine geheimnisvolle Verwandtschaft mit ihm muß die Welt so hingerissen haben, daß sie ihm gern entgegenkam.<sup>48</sup>

Der Geburtstagsjubililar hatte die *Schnitzler-Feier* in der *Fackel* sogleich am Tag nach ihrem Erscheinen gelesen und sie auch diesmal wieder fast ausschließlich als Angriff auf seine Person und sein Werk bezogen: „gehässig und leidlich witzig“, so seine gekränkte Reaktion. „Und wenn er [Kraus, Anmerkung von D.G.] mit jedem Wort die Wahrheit spräche – er wäre noch immer ein Fälscher durch das, was er unterschlägt; aus Eitelkeit und Rachsucht.“<sup>49</sup> Drei Tage später entwarf Schnitzler sein umfangreichstes Urteil über seinen Widersacher. Er wiederholte nahezu alle seine bisherigen Argumente, die er – im Gegensatz zu dem von Kraus gegenüber seinen Feinden leichtfertig praktizierten, tendenziös einseitigen Verfahren – abgewogen nebeneinander stellen wollte. Schnitzler rühmte an Kraus den meisterhaften Stil, „eine höhere Art von Witz“, die geschliffenen Aphorismen und die Fähigkeit, das „wirklich Lächerliche lächerlich“ zu machen und „das wirklich Verächtliche der Verachtung“ preiszugeben. *Aber* – alle diese Vorzüge würden zunichte gemacht durch das Unvermögen, die Leistungen anderer anzuerkennen, zu loben, zu feiern (wenn es sich nicht um persönliche Bekannte oder Verehrer handelte). Niedrigkeit, Eitelkeit und Rachsucht seien die Hauptmotive seiner satirischen Polemik, „daß man fast von dem Versuch einer Erpresser- und Schreckensherrschaft sprechen dürfte, wenn nicht allzu viel Unbewußtes mitspielte“.<sup>50</sup>

Diese bezeichnenderweise ebenfalls unveröffentlichte – für Schnitzler ungewöhnlich polemische – Porträtskizze über Kraus blieb abermals ein zum Scheitern verurteilter Versuch, der „Welt des Dämons“ zu entfliehen, wie Walter Benjamin sie später (1931) in seinem berühmten Essay brillant beschrieben hat.<sup>51</sup> Gebannt las Schnitzler weiterhin regelmäßig *Die Fackel* – wie er andererseits auch etliche Pamphlete von Kraus-Gegnern

48 Ebd., S. 88.

49 Schnitzler: Tagebuch 1981ff., Bd. 3, S. 337/338.

50 Schnitzler, Arthur: Karl Kraus. In: Ders.: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt am Main: S. Fischer 1967 (= Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Bd. 5), S. 475f.

51 Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 10., 14., 17., 18. März 1931 (Wiederabdruck in Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2/1. Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und Gerschom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 334-367).

mit unverhohlener Genugtuung zur Kenntnis nahm, darunter eine sogenannte ‚Nervenabtötung‘ *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester* von Robert Müller<sup>52</sup>, deren Titel von Else Lasker-Schülers Gedicht *Ein alter Tibetteppich* abgeleitet wurde, einem Gedicht, das Kraus 1910 in der *Fackel* wiederabgedruckt hatte, weil es „zu den entzückendsten und ergreifendsten“ zählte, die er „je gelesen habe“.<sup>53</sup> In seinem Tagebuch vom 21. April 1914 strafte Schnitzler beide, Müller ebenso wie Kraus, mit Verachtung – frei nach Goethe: „Jeder dieser Lumpenhunde / wird vom zweiten abgetan“.<sup>54</sup> Schadenfreude muss Schnitzler auch bei der Lektüre des banalen, für ihn aber „nicht uninteressanten“ Romanpamphlets *Ezechiel der Zugereiste* (1910) von Fritz Wittels empfunden haben<sup>55</sup>, weil darin für jedermann sichtbar Karl Kraus karikiert wurde, und zwar in der Figur eines Schriftstellers mit dem sprechenden Namen ‚Benjamin Eckelhaft‘, dem Herausgeber einer Zeitschrift namens *Riesenmaul*. Doch konnte Schnitzler andererseits, wie eine Tagebuchnotiz vom 17. Mai 1921 verrät, seine Sympathie für die „amüsante Werfel-Satire“ in Kraus’ „magischer Operette“ *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921) nicht verleugnen, mit der sich der Verfasser für die Verspottung seiner Person in Werfels „magischer Trilogie“ *Spiegelmensch* souverän revanchierte.<sup>56</sup>

Ein Jahr später, im Mai 1922, erschien die Buchausgabe *Die letzten Tage der Menschheit*, die Schnitzler sogleich mit seinem Sohn Heinrich fast in einem Zug vom Anfang bis ans Ende las. Tief beeindruckt zollte Schnitzler in seinem Tagebuch vom 30. Juli 1922 dem einem ‚Marstheater‘ zgedachten Opus magnum höchstes Lob:

Im ganzen eine ungewöhnliche Leistung, aus seinem Temperament heraus sich manchmal zum dichterischen steigernd. Die Satire glänzend, bis zum großartigen; – man gesteht ihm unwillkürlich, bezwungen durch seine Kraft, das Recht auf Übertreibungen und Ungerechtigkeiten (durch Verschweigen von mancherlei) zu – ohne die ja Satire nie auszukommen vermag.<sup>57</sup>

Wie aufmerksam Schnitzler *Die Fackel* weiterhin las, bezeugt ein fünf Monate später geführter Briefwechsel, in dem Kraus jedoch nicht persönlich agierte, sondern dies seinem Verleger Richard Lányí überließ, wobei kein Zweifel besteht, dass die an Schnitzler adressierten Briefe von Kraus vorformuliert wurden. Kraus hatte einen Fonds zur Errichtung eines Grabsteins für seinen 1919 verstorbenen Freund Peter Altenberg gegründet. Er besaß aus dessen Nachlass das handschriftliche Original eines von Schnitz-

52 Müller, Robert: *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung*. In: *Torpedo. Monatsschrift für großösterreichische Kultur und Politik* 1 (1914), S. 1-38.

53 Lasker-Schüler, Else: *Ein alter Tibetteppich* (*Die Fackel* 313-314, 31. Dezember 1910), S. 36: „Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron“.

54 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Zahme Xenien V*: „Jeder solcher Lumpenhunde / Wird vom zweiten abgetan; / Sei nur brav zu jeder Stunde, / Niemand hat dir etwas an.“

55 Schnitzler: *Tagebuch* 1981ff., Bd. 3, S. 231 (3. November 1910).

56 Ebd., Bd. 6, S. 169 (17. April 1921).

57 Ebd., S. 333f.

ler am 29. Oktober 1896 an Altenberg gerichteten Briefs, der eine Äußerung Gerhart Hauptmanns überliefert, dass „seit Jahren kein Buch einen so starken Eindruck auf ihn gemacht habe“ wie Altenbergs Prosaskizzen *Wie ich es sehe*, die 1896 auf Vermittlung von Schnitzler und Kraus im Berliner S. Fischer Verlag erschienen waren.<sup>58</sup> Diesen privaten Brief hatte Kraus, ohne die Genehmigung des Verfassers einzuholen, in seinem Vorlesungsprogramm vom 26. November 1922 publiziert und dann wohl auch vorgelesen – mit dem ultimativen Zusatz, dass er das „Autogramm“ des Briefs zu verkaufen beabsichtige, wenn dessen Verfasser „binnen acht Tagen keinen Einspruch erhebt“, „um wenigstens auf diese Weise die deutsche Literatur zur Errichtung eines Grabsteines für Peter Altenberg heranzuziehen“. In diesem Zusammenhang erinnerte Kraus an den „unheimlichen Zufall“, dass die „Grabsammlung“ für Altenberg just mit dem sechzigsten Geburtstag sowohl Hauptmanns wie auch Schnitzlers zusammenfällt. Der Geburtstagsgruß, den Kraus den beiden Jubilaren entbot, geriet dann freilich zu einem veritablen Affront. Zunächst schmälerte Kraus indirekt den Wert von Schnitzlers Autogramm durch die herablassende Anmerkung, dass dieses durch zwei Randnotizen von Altenberg und Kraus zu einem „dreifachen Autogramm“ mutiert sei und somit eine beträchtliche Wertsteigerung erfahren habe. „Es kann im Ernst nicht angenommen werden“, so das anmaßende Fazit von Kraus,

daß die beiden Dichter, die ja der lauterer irdischen Huldigung teilhaft wurden, etwas dagegen einzuwenden haben, daß mit diesem echten Altenberg-Dokument auf echte Altenberg-Art dazu beigetragen werde, daß sein Grab zu der würdigsten und selbstverständlichsten aller Ehren kommt.<sup>59</sup>

Schnitzler reagierte mit generöser Noblesse. Er meldete sich in einem Schreiben an Richard Lányí vom 30. November 1922 selbst „als Kauflustiger“ seines eigenen Autogramms mit dem Anbot von 250.000 Kronen, das allerdings nicht dem Grabstein für Altenberg, sondern ganz allgemein der *Österreichischen Künstlerhilfe* zugutekommen sollte.<sup>60</sup> Daraufhin entspann sich eine kuriose, von beiden Seiten mit juristischen Spitzfindigkeiten geführte Korrespondenz mit dem Ergebnis, dass das dreifache Autogramm für den doppelten Preis von 500.000 Kronen versteigert wurde, der dem Grabsteinfonds Altenbergs zufloss, während Schnitzlers Spende, wie von ihm ursprünglich gewünscht, der *Österreichischen Künstlerhilfe* übergeben wurde.<sup>61</sup>

Auch in seinen letzten Lebensjahren blieb Schnitzler nolens volens ein gefesselter Leser der *Fackel*, wie noch eine Tagebuch-Notiz vom 4. August 1931, 2 ½ Monate vor

58 Schnitzler, Arthur: Briefe 1913. Hg. von Peter Michael Braunwarth [u. a.]. Frankfurt am Main: S. Fischer 1985, S. 937.

59 Die *Fackel* 608-612, Dezember 1922, S. 51f.

60 Schnitzler: Briefe 1903, 1985, S. 293-295; dieser Brief wurde ebenfalls in der *Fackel* (ebd., S. 55f.) abgedruckt. 250.000 Kronen würden heute etwa € 1.000 entsprechen.

61 Vgl. Lányí an Schnitzler, 2. Dezember 1922 (ebd., S. 56-58); Schnitzler an Lányí, 9. Dezember 1922 (Schnitzler: Briefe 1913, 1985, S. 295f.).

seinem Tod, bezeugt. Die ‚dämonische‘ Macht von Karl Kraus hatte länger als drei Jahrzehnte nichts von ihrer Kraft eingebüßt.

Zeitgenossen und Nachkommen, die sich mit dem Verhältnis zwischen Schnitzler und Kraus beschäftigten (Theodor Reik, Peter Härtling, Jens Malte Fischer, Piero Rismondo u. a.), nahmen meist Partei für Schnitzler, nicht zuletzt wegen der suspekten Haltung, die Kraus zum Judentum und zum Antisemitismus einnahm. Schnitzler verachtete sie als „widerwärtigste“ „Kriecherei“ und verglich sie mit einem „schäbigen jüdischen Commis“, der in der Tramway dem antisemitischen Bürgermeister Luëger untertänigst einen Platz anbietet und „entzückt“ ist, von diesem „keinen Fußtritt zu erhalten“. Kurzum, so Schnitzlers seinerseits nicht unproblematisches, unbewusst pauschalierendes und selbstentlarvendes Resümee: „die Haltung des kleinen Kraus gegen die Antisemiten – ist echt jüdisch“.<sup>62</sup>

Ein bekannter Schnitzler-Experte meinte: „Wenn Kraus am Ende seines Lebens fragte, wem er denn jemals unrecht getan habe, so hätte ihm Helene Kann mit Fug entgegenhalten können: Arthur Schnitzler.“<sup>63</sup> Zumindest einen Namen sollte man noch hinzufügen: Heinrich Heine, der freilich kein Zeitgenosse war. Die dämonisch-fanatische, sich als Gerechtigkeit verstehende Ungerechtigkeit kennzeichnet den polemischen Satiriker Karl Kraus. Gegen den Vorwurf der Ungerechtigkeit immunisierte er sich mit selbstgerechter Rhetorik: „Viele werden einst Recht haben. Es wird aber Recht von dem Unrecht sein, das ich heute habe.“<sup>64</sup> „Ungerechtigkeit muß sein; sonst kommt man zu keinem Ende.“<sup>65</sup> Solche Anmaßung begeisterte und empörte Zeitgenossen und Nachgeborene. „Er macht mich wütend“, so Peter Härtling: „Den Schnitzler-Aufsatz, die Heine-Explosion, sie verzeihe ich ihm. Nicht.“<sup>66</sup>

62 An Gustav Schwarzkopf, 9. September 1899 (Schnitzler: Briefe 1875-1912, 1981, S. 377).

63 Fischer, Jens Malte: Der Haß ist fruchtbar noch. Karl Kraus – der Nörgler als Rechthaber. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 58 (2004), H. 9/10, S. 847-856, hier S. 848. Helene Kann begleitete Kraus an seinem Sterbebett (siehe ihre Erinnerungen, in: National-Zeitung [Basel], 22. April 1944; neuerdings auch in: Pfäfflin, Friedrich [Hg.]: Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern. Göttingen: Wallstein 2008, S. 325-352, hier S. 347; dazu auch Edwin Hartl: Weltgericht vor dem Sprachtribunal. In: Wort in der Zeit [Wien] 2 [1956], H. 6, S. 321-327, hier S. 321 ).

64 *Pro domo et mundo* (Die Fackel 317-318, 28. Februar 1911, S. 32; Schriften, 1986-1994, Bd. 8, S. 299.

65 *Pro domo et mundo* (Die Fackel 309-310, 31. Oktober 1910, S. 40; Schriften, 1986-1994, Bd. 8, S. 287).

66 Härtling, Peter: Das wären Laubsägearbeiten? Karl Kraus über Arthur Schnitzler. In: Die Zeit, 9. September 1966.

„Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum“  
*Der Sekundant* – eine andere Traumnovelle Arthur Schnitzlers

**1. Schnitzlers späte Novelle: thematisch-motivische Fortschreibungen**

Arthur Schnitzlers späte Novelle, die – wie dies aus der folgenden Analyse hervorgehen sollte – den symbolträchtigen Titel *Der Sekundant* trägt, ist erst nach dem Tod des Schriftstellers erschienen. Schnitzler begann die Arbeit am Text, der Ausarbeitung seiner vielen anderen bekannten Werke nicht unähnlich,<sup>1</sup> schon ab 1911, als er die ersten Skizzen zur Erzählung verfasste. Nach einer intensiveren Beschäftigungsphase zwischen dem Oktober 1927 und Ende September 1931 wurde der Text abgeschlossen, blieb jedoch zu Schnitzlers Lebzeiten unveröffentlicht: er erschien zuerst, aus dem Nachlaß ediert, vom 1. bis zum 4. Januar 1932 in der *Vossischen Zeitung*,<sup>2</sup> um dann in Sammelbände Schnitzlerscher Erzählungen mehrfach aufgenommen zu werden.

Die Novelle blieb für weitere Leserkreise bis heute durchaus wenig bekannt, sie wurde aber auch von der Schnitzler-Forschung kaum zur Kenntnis genommen. Außer punktuellen kurzen Behandlungen in monographischen Bänden<sup>3</sup> ist bis jetzt nur eine umfassendere Studie über die Erzählung erschienen, die sie als eine „Traumerzählung“ weitgehend in der Freudschen Analysetradition untersucht,<sup>4</sup> wobei dort auch Schnitzlers eigene Traumauffassung, die seine geistige Unabhängigkeit hervorkehrt, im Vergleich und in Abweichung zu Freuds Ansichten erörtert wird.

Die Bezeichnung „Traumerzählung“ scheint indessen, unabhängig von der Freudschen Theorie, auf die Novelle ziemlich zutreffend zu sein, da sie wichtige narrative Eigenschaften des Textes andeutet. In der erzählten Geschichte nimmt nämlich ein

1 So z.B. an solchen Werken wie *Flucht in die Finsternis*, *Casanovas Heimfahrt*, *Die Frau des Richters*, vgl. dazu Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler Verlag 1974.

2 Die Angaben stammen aus dem Kommentar, vgl. Urbach 1974, S. 136.

3 Vgl. dazu Swales, Martin: Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford: Clarendon Press, 1971, S. 114-117, sowie Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 224-226. Einige weitere fachliterarische Feststellungen werden an entsprechenden Stellen meiner Analyse angeführt.

4 Martens, Lorna: A Dream Narrative: Schnitzler's „Der Sekundant“. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990) H. 1, S. 1-17. Eine etwas umgearbeitete Wiederaufnahme der Abhandlung erfolgt unter dem Kapiteltitel „Narrative as Dream: Schnitzler's »The Second«“ in: Martens, Lorna: *Shadow Lines. Austrian Literature from Freud to Kafka*. Lincoln: University of Nebraska Press 1996, S. 156-165.

Traum bzw. eine Traumszene eine besondere Rolle ein und etabliert – in Kombination mit anderen, bei Schnitzler ebenfalls öfter auffindbaren Elementen und Motiven wie ‚Duell‘, ‚Liebe(sspiel)‘, ‚Liebesbetrug‘, ‚Verführung‘ und ‚Tod‘ – verzweigte Verbindungen zu anderen Schnitzler-Texten, unter denen nicht nur die *Traumnovelle* (1926), aber auch *Leutnant Gustl* (1900), *Das Tagebuch der Redegonda* (1909), *Casanovas Heimfahrt* (1918), *Fräulein Else* (1924) oder *Spiel im Morgengrauen* (1926) zu erwähnen wären, in denen die erwähnten Motive und narrative Verfahren in unterschiedlichen Kombinationen ebenfalls vorkommen. Durch die möglichen Querverbindungen dieser Texte ließe sich ein für Schnitzler charakteristischer Motivkomplex ausmachen, dessen Elemente in unterschiedlicher Gewichtung und Verteilung in den einzelnen Texten vorhanden sind und ihre Bedeutungskonstruktion bestimmen, sowie eventuelle Akzentverschiebungen im früheren und späteren Schnitzlerschen Œuvre hervorkehren könnten. *Der Sekundant* nimmt dabei sowohl durch die Handhabung der Motive ‚Traum‘, ‚Duell‘, ‚Verführung‘ und ‚Liebe‘ in der erzählten Geschichte als auch durch die Besonderheiten des Erzähldiskurses einen besonderen Platz ein, indem hier bestimmte Elemente der erzählten Geschichte gerade durch den Erzähldiskurs intensiviert und zugleich verunsichert werden.

## 2. Erzählte Erinnerung an eine untergegangene Welt

Die Novelle besteht aus der Erzählung eines homodiegetischen Erzählers, der „die Gedanken und Wahrnehmungen des früheren, erzählten Ich“,<sup>5</sup> d.h. seine eigene Geschichte, die Geschichte „eines gealterten Mannes“<sup>6</sup> als Erinnerung an Ereignisse von „damals“<sup>7</sup> erzählt, wobei er die früheren Geschehnisse in einer Gegenüberstellung zu „unserer Zeit“ (368) empfindet, dadurch zwischen „damals“ und „jetzt“ (d.h. der näher nicht bestimmten Gegenwart seines Erzählens) Oppositionen einführt, „um endlich die Geschichte seines Abenteuers aus einer längst verlorenen Zeit zu erzählen“.<sup>8</sup>

Das Phänomen des ‚Duells‘ stellt, wie dies bereits der Titel andeutet, ein zentrales Motiv bzw. Ereignis dar, dadurch veranschaulicht wird die Vergangenheit der erzählten

5 Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/ New York: de Gruyter 2005, S. 210. Schmid erwähnt, sich auf Dorrit Cohn berufend, unter anderem auch Schnitzlers *Der Sekundant* als Beispiel für die Anwendung der erlebten Rede zur Wiedergabe der Gedanken des erinnerten früheren Ich des Ich-Erzählers.

6 Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: Traumnovelle und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 394-403, hier S. 403.

7 Schnitzler, Arthur: Der Sekundant. In: Ders.: Traumnovelle und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 368-391, hier S. 368. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

8 Scheffel 2008, S. 403.

Geschichte als eine Epoche beschrieben, in der „das Leben [...] schöner“ (368) war, denn es

bot jedenfalls einen edleren Anblick damals – unter anderem gewiß auch darum, weil man es manchmal aufs Spiel setzen mußte für irgend etwas, das in einem höheren oder wenigstens anderen Sinn möglicherweise gar nicht vorhanden oder das wenigstens den Einsatz, nach heutigem Maß gemessen, eigentlich nicht wert war, für die Ehre zum Beispiel, oder für die Tugend einer geliebten Frau, oder den guten Ruf einer Schwester, und was dergleichen Nichtigkeiten mehr sind. (368)

Diese Zeit kann als durch eine gewisse Selbstbestimmung des Menschen dominiert angesehen werden, die zwar durch moralische Prinzipien und Verhaltensregeln bestimmt war, wo es sich auch „um einen Zwang, um eine Konvention oder um Snobismus“ (368) handeln konnte, jedoch war sie auch durch „das eigene Belieben“ (368), folglich durch „eine gewisse Würde oder wenigstens einen gewissen Stil“ und „eine gewisse Haltung“ (368) mitbestimmt. Ihr steht die Gegenwart des Erzählens gegenüber, die den Menschen zu einem fremdbestimmten Wesen macht, wo man „im Laufe der letzten Jahrzehnte auch für viel Geringeres völlig nutzlos und auf Befehl oder Wunsch anderer Leute sein Leben zu opfern genötigt war“ (368). Der Erzähler thematisiert den Gegensatz der beiden Epochen mit einer leichten Nostalgie, nimmt aber das Vergangene auch in einer gewissen ironischen Brechung wahr.<sup>9</sup>

So erhält der Erzählrahmen zugleich eine außertextuelle historische Situierung, indem dort durch diese Allusionen auf die letzten Jahrzehnte und die Ausgeliefertheit des Menschen gegenüber äußeren Kräften der Erste Weltkrieg und die Zeit danach ganz eindeutig hereingespielt werden. Aus dieser düsteren Gegenwart heraus erinnert sich der Ich-Erzähler an seine früheren Erlebnisse, als er seit seinem achtzehnten Lebensjahr als Sekundant an Duellen teilgenommen hat.<sup>10</sup> Die Handlungszeit der erzählten Binnengeschichte kann wiederum – auf Grund einer zufällig geäußerten Aussage einer Figur – ungefähr bestimmt werden. Auf Grund eines Zeitungsberichts erwähnt der andere Zeuge beim Duell, Dr. Mülling, „daß in den nächsten Tagen der König von England und sein Premierminister zum Besuche unseres Kaisers in Ischl erwartet würden“ (373). So könnten sich die Ereignisse 1905, 1907 oder 1908 abgespielt haben, als „Eduard VII. [...] im Sommer [...] bei Kaiser Franz Joseph in Ischl [war]“.<sup>11</sup> Damit wird zugleich

9 „In *Der Sekundant* Schnitzler's narrator looks back with nostalgia, though also with considerable irony, from a position in the late 1920s to the duels of the pre-war era.“ (Thompson, Bruce: *Schnitzler's Vienna. Image of a Society*. London: Routledge 1990, S. 142).

10 Vgl. dazu Fliedl 2005, S. 225.

11 Vgl. dazu Urbach 1974, S. 136. Das widerspricht allerdings der Situierung der erzählten Ereignisse, die Konstanze Fliedl suggeriert, da sie diese wegen der jüdischen Abstammung des Ich-Erzählers „noch vor dem »Waidhofener Beschluß« (1896) vermutet“ (Fliedl 2005, S. 224). Das kann jedoch auf Grund der Figurenaussage so nicht ganz stimmen: entweder irrt sich der Ich-Erzähler (dann sollten die erzählten Ereignisse allerdings etwa 40 Jahre zurückliegen) oder die Sache wäre eventuell dadurch zu erklären, dass er nicht selber duelliert, sondern „nur Zeu-



auch eine zeitliche Entfernung zwischen der erzählten erinnerten (Binnen)geschichte und dem Erzählrahmen erzeugt, und dadurch wird gleichzeitig die Welt der frühen Erzählungen von Schnitzler, die Welt der ehemaligen k.u.k.-Monarchie mit seinem Spätwerk und der Thematisierung der Zeit nach dem Zusammenbruch der Monarchie innerhalb eines Textes verknüpft. Ihr Kontrast verhindert jedoch eine illusionäre Idealisierung der vergangenen Welt des Erzählten und damit auch ihre Interpretation als „bloße Flucht in die Versunkenheit einer vergangenen Epoche“.<sup>12</sup>

## 2.1. Szenerien der erzählten Geschichte

Die Ich-Erzählung ist somit eine historisch etwas gefärbte/verankerte fiktive Erzählung,<sup>13</sup> die eine fiktive erzählte Welt zustandebringt, in der sich eine an sich einfache Geschichte abspielt. Der Ich-Erzähler, der „damals dreiundzwanzig Jahre alt“ (368) war, erinnert sich an sein siebentes Duell, an dem er – wie auch an allen anderen – nicht als „Duellant“ (369), sondern „als Sekundant teilnahm“ (368), jedoch geriet er bei diesem siebenten, seiner Wiedergabe der Geschehnisse nach, nach dem Duell ab einem gewissen Punkt der Ereignisse in den Mittelpunkt. Das Duell, zu dem ein gewisser Eduard Loiberger, ein der Darstellung des Erzählers nach reicher Fabrikant, von seinem „Gegner, dem Ulanenrittmeister Urpadinsky“ (370) herausgefordert wurde, weil er mit der Frau des Rittmeisters eine Affäre hatte, endet tödlich: Loiberger stirbt und nach einigem Überlegen fällt dem Erzähler die Aufgabe zu, Loibergers Frau Agathe, vor der alles verheimlicht wurde,<sup>14</sup> so dass sie vom Duell nichts ahnt, die Todesnachricht zu bringen. Bei der Ausführung dieser Aufgabe bringt er jedoch nicht über sich, Frau Agathe den Tod ihres Mannes zu berichten, statt dessen nimmt er mit ihr ein Mittagssmahl ein und erlebt mit ihr eine Liebesstunde und danach einen wirren Traum. Obwohl er sich eine Fortsetzung mit der inzwischen freigewordenen Frau wünscht, widersetzt sie sich – ohne vom Tode ihres Mannes zu wissen – diesem Wunsch mit dem Argument der Einmaligkeit des Erlebnisses, denn, wie sie behauptet, „[e]s war nur ein Traum, ein Wunder, ein Glück,

ge, nicht Duellant gewesen“ (369) und dazu eventuell „zugelassen“ werden konnte.

12 Heimerl, Joachim: Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft und Zwischenwelt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 27.

13 Es ist bei Schnitzler oft der Fall, dass er seine fiktive Geschichten geographisch und zeitlich-historisch situierbar einrichtet, was auch zu vielen referenzialisierenden Interpretationen geführt hat.

14 Vgl. dazu die Aussage des Ich-Erzählers: „Nämlich, um keinerlei Mißtrauen zu erregen, vor allem bei der jungen Gattin Eduards, verließen wir schon Montag vormittag den Villenort am See, ja, wir trieben die Vorsicht so weit, am Schalter Billets bis Wien zu nehmen, stiegen aber natürlich in dem Bahnhof des Städtchens aus, wo am nächsten Morgen das Duell stattfinden sollte.“ (370)

unvergeßlich, aber vorbei" (386). Die Todesnachricht erfährt sie erst von dem später eintreffenden anderen Sekundanten, und nach vielen Jahren erkennt sie den Erzähler bei einem zufälligen Treffen nicht mehr.

Die erzählte Welt kann in zwei (zeitlich aufeinander folgende) Segmente geteilt werden: das der Ereignisse vor dem Duell und das der Ereignisse nach dem Duell, wobei im zweiten bestimmte Elemente wiederaufgenommen, wiederholt und chiastisch-seitenverkehrt gespiegelt werden, zumal – wie Fliedl feststellt – „[a]uf den verheimlichten Ehebruch folgt der Tod, auf den verheimlichten Tod folgt der Ehebruch.“<sup>15</sup>

Die Wiederholungen sind durch die Raumstruktur der Weltsegmente gut nachvollziehbar: die erzählten Räume lassen sich im Grunde genommen in ‚öffentliche‘ und ‚nicht-öffentliche/private‘ gliedern, wobei beim ‚privaten‘ auch die Eigenschaft ‚geheim‘ oder ‚verheimlicht‘ hinzukommen kann.<sup>16</sup> So sind „das Städtchen[], wo am nächsten Morgen das Duell stattfinden sollte“ (370), sowie St. Gilgen, wo sich die Villa von Loiberger befindet, beide ‚öffentliche‘ Räume. Zu den ‚öffentlichen‘ gehört auch noch Ischl, wo „[d]ie Besprechung zwischen den Sekundanten“ (370) über die Bedingungen des Duells stattgefunden hat: der Ort funktioniert als Ausgangspunkt sozusagen in zwei Richtungen, d.h. sowohl zur Fahrt zum Duell wie auch zum Überbringen der Todesnachricht und kann nicht nur als öffentlicher, sondern auch auf Grund des beiläufig erwähnten Besuchs des Königs von England beim Kaiser in Ischl als ‚protokollarischer Ort‘ betrachtet werden, im Verhältnis zu dem die beiden anderen, d.h. das Städtchen und St. Gilgen eine mittlere Funktion zwischen Öffentlich-Protokollarischem und Privat-Heimlichem einnehmen. Die „übliche Waldlichtung, wie vom Schicksal zu solchen Dingen ausersichen“ (371) und das „Nebenzimmer“, d.h. „Agathens Boudoir“ (380), sind dagegen ‚private‘ und zugleich ‚heimliche‘/‚verheimlichte‘ Räume, in dem einen findet das nach einer Liebesaffäre heimlich ausgetragene Duell, im anderen das nach dem als Sekundant mitgemachten Duell heimlich erlebte Liebesabenteuer statt.

Die ‚öffentlichen‘ und die ‚heimlichen‘ Räume werden auch noch durch jeweils einen Übergangsraum des Gastzimmers im „altberühmten Gasthof auf dem Marktplatz“ (371) im Städtchen bzw. des „Innenraum[es]“, des „sommerlichen, aber kühl durchschatteten Raum[es]“ (377) des „Salon[s]“ (388) in Loibergers Villa verbunden: beide repräsentieren eine private, aber der öffentlichen hin „durchlässige“ Sphäre.

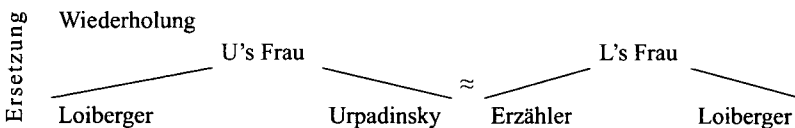
15 Fliedl 2005, S. 225.

16 Es wird hier also behauptet, dass die Raumstruktur weiter aufgefächert ist als dies Martens in ihrem Aufsatz suggeriert, indem sie „three locations in the story“ unterscheidet, nämlich „the place of the unreal and shocking death (outside), the place of the placid everyday life (inside), and the place of the illicit love affair (boudoir)“ (Martens 1990, S. 5). Abgesehen davon, dass bei Martens unterschiedliche räumliche Kategorien miteinander verbunden werden, trägt sie z.B. dem heimlichen, versteckten Charakter des Duells nicht Rechnung, obwohl sie den Duell mit dem Traum in eine Wiederholungsrelation bringt.

Art des Raumes	Raum		
„öffentlich-pro- tokollarisch“	← Ausgang zum Duell	Ischl ~	→ Ausgang zur Todesnachricht/Liebesaffäre
„öffentlich“	Städtchen	~	St. Gilgen
„privat“	Gasthof	~	Salon
„privat-heimlich“	Waldlichtung	~	Boudoir

Durch ihre Eigenschaften lassen sich die unterschiedlichen Räume auf ihre Funktionen hin miteinander verbinden: der das Städtchen und St. Gilgen als weitere Umgebungen der Handlungen, der Gasthof und der Salon als „Vor-Orte“ der entscheidenden Aktionen und die Waldlichtung und das Boudoir als die Orte, an denen sich Tod und Liebe (in entgegengesetzter Richtung) ereignen. Loibergers Geschichte wiederholt sich somit in der Ich-Erzähler-Geschichte, so dass es sich hier im Grunde genommen um zwei Dreiecksgeschichten handelt, deren Status innerhalb der Fiktion jedoch – wie dies aus dem Erzähldiskurs ersichtlich wird – unterschiedlich ausfällt.

Bestimmte Elemente der erzählten Geschichte lassen ebenfalls eine Wiederholungsstruktur erkennen:<sup>17</sup> vor Loibergers Duell findet ein Abendessen mit den Sekundanten im Gasthof statt, worauf am nächsten Morgen das Duell mit tödlichem Ausgang folgt, nach dem Duell nimmt der die Botenfunktion (nicht) erfüllende Ich-Erzähler ein Mittagessen mit Agathe, der Frau von Loiberger ein, dem die Liebesstunde folgt. Somit wiederholt sich das Dreieck „Loiberger–Urpadinsky–Urpadinskys Frau“ in dem anderen (teilweise jedoch virtuellen) Dreieck „Ich-Erzähler–Loiberger–Loibergers Frau“, in der der Ich-Erzähler Eißler die Stelle von Loiberger einnehmen wollte:



Somit handelt es sich nicht nur um eine Wiederholung, sondern auch um eine Ersetzung,<sup>18</sup> da der Ich-Erzähler Eißler an Loibergers Stelle tritt bzw. treten will, und dann im Traum mit ihm, dem Toten einen Kampf, ein symbolhaftes „Duell“ ausführt. Der Traum, den

17 Martens unterstreicht ebenfalls den Wiederholungscharakter, der mit dem „Sekundieren“ die ganze Geschichte und die Figurenkonstellation bestimmt: „This story is dominated by the theme of repetition and seconding“ (Martens 1990, S. 5).

18 Damit erweitert sich der von Martens suggerierte Komplex von „Wiederholung“ und „Sekundieren“ mit dem Motiv der „Ersetzung“, das die Erzählmodalitäten ebenfalls bestimmt, indem die fiktive Realität (Loibergers Tod) durch den fiktiven Traum „ersetzt“ wird (Eißlers „Tod“, d.h. Liebesversagen).

der Erzähler nach der Liebesstunde erlebt, ist durchsetzt mit Elementen aus Erinnerungen, Erlebtem und Imaginiertem, er konstatiert und reflektiert sogar den eigenen Wunsch- und Traumcharakter:

Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum. Ich träume, daß ich wach bin, ich träume, daß meine Augen offen sind und riesengroß zu den flatternden Gardinen starren. Und ich höre Schritte, langsame Schritte von sechs Männern oder zwölf. Ich weiß, daß man jetzt die Bahre mit dem Leichnam bringt, und ich fliehe. [...] Plötzlich stehe ich im Garten ganz allein, aber es ist kein wirklicher Garten, es ist einer wie aus einer Spielzeugschachtel; es ist genau der Garten, den ich vor vielen Jahren einmal zum Geburtstag geschenkt bekommen habe." (383)

Die Traumbilder verzerren die realen Erlebnisse des Ich-Erzählers, sie sind durchaus durch seine Flucht vor dem Überbringen der Todesnachricht motiviert, und lassen ihn – eine Szene der erzählten Geschichte wiederholend – die Stelle von Loiberger neben Agathe einnehmen: „Wir lagen auf einen Wiesenhang hingestreckt; es war der gleiche, auf dem sie neulich erst an Eduards Seite gelegen war" (381). Die traumhafte Wunscherfüllung wird durch die – im Traum selbst als traumhaft-unwirklich wahrgenommene – Erscheinung des toten Mannes gestört: „[d]enn eben tritt Herr Loiberger persönlich herein. Er hat keine Ahnung davon, daß er tot ist" (383), und nach einem (durchaus freudianisch interpretierbaren<sup>19</sup>) „Duell" im Wasser, während dessen der Erzähler mit dem Toten kämpft, kann er sich erst durch das Erwachen retten:

Wir versuchen uns gegenseitig unterzutauchen. [...] Ich tauche immer tiefer. [...] Und ich tauche wieder empor. Der Himmel ist so unendlich groß, wie ich ihn noch niemals gesehen. Und wieder sinke ich hinab und noch tiefer als vorher. [...] Und wieder tauche ich empor aus Flut und Tod und Traum. Ja, so tief ich gewesen, so unerbittlich-komm' ich wieder empor, und plötzlich bin ich wach – vollkommen wach. (384)

So erweist sich die Ersetzung schon im Traum als fragwürdig und obwohl sich der Ich-Erzähler diesen Tausch in seiner Phantasie als durchaus möglich vorstellt, scheitert er letzten Endes an Agathes Unwillen, ihren Mann durch ihn zu ersetzen:

Ich lächelte. Ich konnte nicht anders. Aber ihre Entgegnung, ihre Warnung, der Versuch, mir Angst vor dem Toten einzuflößen, wirkte auf mich nicht nur grauenhaft, sondern wie mit einer unergründlichen Komik. Es lag mir in diesem Augenblick gar nicht fern, irgend etwas Teuflisches zu erwidern, der ganzen Unerträglichkeit, der Furchtbarkeit dieses Gesprächs durch ein vernichtendes und zugleich erlösendes Wort ein Ende zu machen. Aber ich tat es nicht. Ich fühlte meine Ohnmacht gerade in diesem Augenblick, ich fühlte, daß der Tote stärker war als ich [...]. Und in diesem Augenblick fühlte ich, daß sie für ihn bangte, für ihn und nicht im geringsten für mich – daß er alles, und daß ich nichts für sie war... (387)

Auf diese Weise versagt der Ich-Erzähler als Überbringer der Todesnachricht, die er bis zum Ende der Begegnung nicht auszusprechen vermag, und nicht einmal das erlö-

19 Vgl. dazu Martens 1990, S. 7. Hier wird allerdings auch Schnitzlers abweichende Meinung unterstrichen, so dass die Novelle m.E. nicht in der Freudschen Tradition zu lesen wäre.

sende, „törichte Wort“ (387) kann er äußern. Dieses Versagen ist auch ein Defizit der Sprache, das „die Grenzen des Sagbaren wie des Sagenwollens“ in der „Aporie der Wortlosigkeit“<sup>20</sup> aufzeigt.

Der Ich-Erzähler scheitert aber nicht nur als Überbringer der Nachricht, womit er beauftragt wurde, sondern auch als Liebender, als Liebhaber, der gegenüber dem Toten verliert, obwohl er anscheinend am Leben bleibt:

Jetzt aber war ich der Gefallene, der Erschlagene, ja, in dieser Sekunde empfand ich mich selbst gleichsam wie ein Gespenst, und die Schritte draußen im Garten – so sehr ich wußte, daß jeder andere im nächsten Augenblick hier hereintreten könnte, als gerade er – kündigten für mich in unbegreiflicher Weise das Nahen Loibergers an; wie er es in meinem Traume getan, schritt er durch den Garten und über die Stufen zur Terrasse herauf. (388)

Hier geht es um eine Ersetzung, die sich vor allem auf der Ebene der Modalitäten der erzählten Geschichte vollzieht: die im (fiktiven) Traum des Ich-Erzählers, in dem er von Loiberger angegriffen und fast getötet wurde, erlebte Virtualität greift auf die erzählte fiktive Realität über und bestimmt somit weitgehend den Status der erzählten Geschichte, der dadurch ein Flair von Unwahrscheinlichkeit, Unsicherheit, ja Traumhaftigkeit erhält und Fragen über die Glaubwürdigkeit des Erzählers bzw. über die Beschaffenheit des Erzähldiskurses aufwirft.

## 2.2. Erzählerfigur und Erzähldiskurs: Traum, Erinnerung und Unzuverlässigkeit

Die erzählte Geschichte wird durchgängig aus der Perspektive des Ich-Erzählers vermittelt, der sich im Erzählrahmen nicht einmal nennt, sein Name, „Herr von Eißler“ (377) wird wie zufällig und indirekt von einer Nebenfigur, dem Diener von Agathe genannt. Diesem Sich-Nicht-Nennen-Wollen bei der Selbsteinführung widerspricht die ausführliche Beschreibung der Lebenssituation des Ich-Erzählers von damals, die auch von seinen moralisch-wertenden Aussagen u.a. über die Diskrepanz von „früher“ und „in unserer Zeit“ durchflochten wird. So teilt er auch Details über seine Person mit. Er spricht über sein Alter: „Ich war damals dreiundzwanzig Jahre alt“ (368), über seine Beschäftigung als Sekundant „[s]chon mit achtzehn Jahren“ (369), sowie über seine Umstände: früher war er zwar „Kavalleriefreiwilliger“, „trotzdem [...] weder Adliger noch Berufsoffizier, ja sogar jüdischer Abstammung [...]“ (369).<sup>21</sup> Auf diese Weise ver-

20 Heimerl 2012, S. 87. Auf diese Weise wird hier ebenfalls die Problematik der Sprache bei Schnitzler indirekt thematisiert, wie sie auch in anderen – früheren wie späteren – Texten des Schriftstellers auftaucht.

21 Diese Tatsache betont Beier, indem er über die Figur feststellt, „[...] dass der 18jährige Kavalleriefreiwillige Eißler oftmals als Sekundant bei schwierigen Duellen gewählt wird, obwohl er weder Adliger noch Berufsoffizier und darüber hinaus sogar noch jüdischer Abstammung ist.“

folgt der Ich-Erzähler eine doppelte und verwirrende Taktik, indem er einerseits über gewisse Momente fast völlig schweigt, über andere demgegenüber geradezu übertrieben umfangreich berichtet. Dazu gehört seine Betätigung als Sekundant, die er „mit Leib und Seele“ (369) ausübt und damit zufrieden zu sein scheint, obwohl er sich auch ein „eigenes“ Duell wünschte:

Ich will gar nicht leugnen, daß ich es zuweilen ein wenig bedauerte, diese Dinge immer nur sozusagen als Episodist mitzumachen. Recht gern wäre ich einmal selbst einem gefährlichen Gegner gegenübergestanden und weiß nicht einmal, was ich im Grunde vorgezogen hätte – zu siegen oder zu fallen. (369)

Diese Widersprüchlichkeit kommt auch darin zum Vorschein, dass er sich einerseits mit seiner Episodistenrolle zufriedenzugeben vorgibt:

Aber es kam niemals dazu [zum eigenen Duell, Anm. von M.O.], obzwar es wahrlich nicht an Gelegenheiten fehlte und [...] an meiner Bereitwilligkeit niemals der geringste Zweifel bestand. Vielleicht war übrigens das mit ein Grund, daß ich niemals eine Forderung erhielt, und daß in den Fällen, wo ich mich zu fordern genötigt sah, die Angelegenheiten stets ritterlich beigelegt wurden. Das Bewußtsein, gewissermaßen mitten in ein Schicksal oder besser an die Peripherie eines Schicksals gestellt zu sein, hatte etwas Bewegendes, Aufrührendes, Großartiges für mich. (369)

Andererseits aber bekommt das siebente Duell eben deshalb eine besondere Bedeutung, weil es ihn – zumindest in seiner Interpretation – von der „Peripherie eines Schicksals“ in den Mittelpunkt rückt:

Dieses siebente Duell aber, von dem ich Ihnen heute erzählen will, unterschied sich von allen meinen andern, früheren und späteren dadurch, daß ich von der Peripherie gleichsam in den Mittelpunkt rückte, daß ich aus der Episodenfigur eine Hauptperson wurde [...] (369)

Die Erzählung des Ich-Erzählers wird durch die offensichtliche *Theatermetaphorik* (Episodist, Episodenfigur, Hauptperson) zu einer *Selbstinszenierung*,<sup>22</sup> in der durch die erinnerte, erzählte Geschichte die Rollenverteilung zwischen Episodist und Hauptperson anders positioniert, d.h. umgekehrt werden sollte. Dies ist auch aus der von ihm „inszenierten“ Redesituation ersichtlich, indem er sich an ein imaginiertes Gegenüber wendet, das er nur zu dem Zweck erfindet und instrumentalisiert, um ihm „von dieser son-

(Beier, Nikolaj: Vor allem bin ich ich. Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk. Göttingen: Wallstein 2008. S. 504). Die Aussage über seine soziale Stellung steht allerdings zur Anrede des Dieners mit dem adligen 'von' im Widerspruch (377): „»Aber wenn Herr von Eißler sich vielleicht gedulden wollen – die gnädige Frau muß jeden Moment da sein.«“) – das könnte eventuell auch ein weiteres Zeichen für die Unzuverlässigkeit des Erzählers sein, worüber weiterhin noch zu sprechen sein wird.

- 22 Die Theatermetaphorik, das Spiel(en) und die Inszenierung können als ständige motivische und symbolisch-metaphorische Elemente Schnitzlerschen Erzählens betrachtet werden, die in verschiedenen Ausprägungen vom Früh- bis zum Spätwerk präsent sind; vgl. dazu Orosz, Magdolna: Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen. In: Kodikas / Code. Ars Semeiotica 32 (2009) H. 3-4, S. 327-343.

derbaren Geschichte“, von der „bis zum heutigen Tage kein Mensch [...] etwas erfahren hat“ (369), zu berichten und seine eigene Rolle als „Hauptperson“ zu begründen.<sup>23</sup>

Auch Ihnen mit Ihrem ewigen Lächeln hätte ich nichts davon erzählt, aber da Sie ja in Wirklichkeit gar nicht existieren, so werde ich Ihnen auch weiterhin die Ehre erweisen, zu Ihnen zu reden, junger Mann, der immerhin so viel Takt besitzt, zu schweigen. (369f.)

Auf diese Weise wird der Erzähldiskurs selbst ausdrücklich thematisiert, durch das Erfinden eines imaginierten Gegenübers, der nur über diesen projizierten irrealen Existenzstatus verfügt und als ein „junger Mann“ das längst vergangene Erzählte schon allein wegen seines Alters nicht nachzuprüfen vermag, entzieht sich der Ich-Erzähler überhaupt jeder Kontrolle durch einen Gesprächspartner, der keineswegs nachfragen oder seinen Bericht bezweifeln könnte. Besonderen Nachdruck erhalten in diesem Redefluß die Reflexionen über den Erinnerungsvorgang und den Status des Erzählten. Scheinbar wird ein spontaner Erinnerungsprozeß in Gang gebracht:

So ist es ziemlich gleichgültig, wie und wo ich anfangen. Ich erzähle die Geschichte, wie sie mir in den Sinn kommt, und beginne mit dem Augenblick, der mir zuerst in den Sinn kommt [...] (370)

Es wird anscheinend in einer linearen Zeitfolge berichtet, aber auch die Eingriffe des Ich-Erzählers, seine ordnende, konstruierende Tätigkeit werden hervorgekehrt: „Aber ich schweife ab, noch ehe ich angefangen habe“ (368). Dadurch treten bestimmte Erinnerungsvorgänge,<sup>24</sup> die immer wieder eingeschobenen Rückerinnerungen, z.B. an Agathe und ihren Mann beim „Ausflug vor vierzehn Tagen auf den Eichberg“ (374), oder „die Erinnerung an den letzten, noch nahen Musik-Abend“ (377), sowie die traumartigen kurzen Rückblenden (z.B. Agathens Benehmen gegenüber dem Ich-Erzähler,<sup>25</sup> die Wiederaufnahme von Geschehenselementen im Traum<sup>26</sup>) in den Vordergrund. So versucht der Erzähler, seine eigene Version der Geschehnisse zu unterstützen.

23 Das Gespräch mit einem imaginierten Gegenüber kommt bei Schnitzler z.B. in der Erzählung *Das Tagebuch der Redegonda* vor, und ebenfalls bei Leo Perutz, z.B. in der Novelle *Nur ein Druck auf den Knopf* – in beiden Fällen hat diese Situation mit der Glaubwürdigkeit und (Un)zuverlässigkeit des Erzählers zu tun; für eine Analyse beider Texte vgl. Müller, Hans-Harald: Formen und Funktionen des Phantastischen im Werk von Arthur Schnitzler und Leo Perutz. In: Scmeink, Lars/Müller, Hans-Harald (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012, S. 355-362.

24 „Von diesem nächtlichen Gang ist mir nichts anderes in Erinnerung geblieben [...]“ (372); „Ich weiß nur, daß [...]“ (Sk, 372); „Deutlich entsinne ich mich aber der Wagenfahrt am nächsten Morgen [...]“ (372).

25 „Vielleicht schlummerte ich sogar; und wie durch einen Traum spazierte Agathe mit irgendeinem Herrn an mir vorbei [...]. Dieser ihrer Eigenart ward ich mir jetzt erst so deutlich und zum erstenmal bewußt, während ich im sommerlich durchschatteten Salon ihr Kommen erwartete [...]“ (377f.).

26 Martens hebt auch „the repetition of recent events and the realization of unconscious or semi-conscious desires“ in der Traumszene hervor (vgl. Martens 1990, S. 6).

Auffallend ist dabei, dass die beiden entscheidenden Begebenheiten, nämlich Loibergers Duell mit Urpadinsky und die Liebesstunde des Ich-Erzählers mit Loiberger's Frau Agathe fast völlig ausgeblendet werden.<sup>27</sup> Das Duell wird außerdem ebenfalls in die Theatermetaphorik und dadurch in die inszenierende Tätigkeit des Erzählers eingebunden:

Das Duell selbst ist mir beinahe wie ein Marionettenspiel im Gedächtnis geblieben; als Marionette lag Eduard Loiberger da, als die Kugel seines Gegners ihn auf den Boden hingestreckte hatte, und eine Marionette war auch der Regimentsarzt, der den Tod feststellte [...]. (372)<sup>28</sup>

Die Liebesstunde wird eher auch nur angedeutet, indem sie selbst nicht ausführlich dargestellt wird, sondern nur der „Auftakt“, während dessen die Frau die Initiative übernimmt und dem Erzähler quasi die Rolle einer Marionette zuweist:

Agathe stand vom Tische auf, sie trat auf mich zu, nahm meinen Kopf in beide Hände und küßte mich auf die Lippen. Es war kein glühender Kuß, er war eher milde, mehr Güte als Leidenschaft war in ihm, er war geschwisterlich und doch berauschend, er war Feierlichkeit und Wollust zugleich.

Und später, von ihrem Arm umschlungen, glitt ich in tausend Träume. (381)

Die besondere Konkurrenz des Ich-Erzählers mit dem im Duell gefallenen Ehemann der Frau bestimmt sein Benehmen, seine Erinnerung sowie sein Erzählen, und eben diese Rivalität wirft ein besonderes Licht auf ihn: er beteuert seine Abneigung gegenüber Loiberger, der „von Beruf Fabrikant, aber Dilettant auf allen anderen Gebieten“ (371) war und, wie dies betont wird, „[s]onderlich sympathisch war er mir nie gewesen“ (370). Der Erzähler ist damit durch diese Rivalität und seine nicht eingestandene, verheimlichte Verliebtheit in die Frau seines „Konkurrenten“ motiviert, der deshalb versucht, sich in die Hauptrolle zu transponieren, und ein einziges Mal nicht als Sekundant, sondern als Duellant aufzutreten, was ihm nur virtuell gelingt und mit seiner – ebenfalls virtuellen, aber von ihm wahrgenommenen – Niederlage, einem symbolischen ‚Tod‘, endet.

Als Ich-Erzähler ist Eißler von vornherein ein subjektiver Konstrukteur seiner Geschichte, und sein Erzählen erweist sich durch seine Ich-Perspektive,<sup>29</sup> mit den Auslassungen, den Fokussierungen auf für ihn wichtige Details seiner Rolle, mit den Er-

27 Eine solche narrative Ausblendetechnik lässt sich auch in Kleists *Die Marquise von O...* und in Fontanes *Effi Briest* finden: in beiden Fällen wird der Liebesakt ausdrücklich *nicht* erzählt.

28 Die Art, marionettenartig zu handeln, hebt zugleich auch das Zeremonienhafte des Duells, d.h. seine Inszeniertheit hervor, wie dies Thompson auch unterstreicht: „Loiberger and his second respond like marionettes, going silently through the ‘usual formalities’ that precede and follow the duel itself.“ (Thompson 1990, S. 142).

29 „Unzuverlässige Erzähler sind häufig autodiegetische Erzähler, die einen Abschnitt ihres Lebens erzählen, in den sie noch immer stark emotional involviert sind“, vgl. Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT 1998, S. 42-58, hier S. 43.



innerungsbeteuerungen, den „Erinnerungslücken“<sup>30</sup>, mit dem „hohen Grad an emotionaler Involviertheit“, <sup>31</sup> der „Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens“<sup>32</sup> und mit kleinen Widersprüchlichkeiten als weitgehend unzuverlässig,<sup>33</sup> sowohl in seinem moralischen Argumentieren, d.h. axiologisch, als auch in Bezug auf seine Motivation als erlebende Figur, auf die Zusammenhänge und den Modus der erzählten Ereignisse, auf ihren (fiktionalen) Wirklichkeitsstatus, d.h. mimetisch.<sup>34</sup> Letztendlich kann auch die Frage der fiktiven Realität des erzählten Abenteuers überhaupt aufgeworfen werden:

Viele Jahre später begegneten wir einander wieder in Gesellschaft. Sie hatte indes wieder geheiratet. Niemand, der uns miteinander sprechen sah, hätte ahnen können, daß ein seltsames, tiefes, gemeinsames Erlebnis uns verband. Verband er uns wirklich? Ich selbst aber hätte jene sommerstille, unheimliche und doch so glückliche Stunde für einen Traum halten können, den ich allein geträumt hatte; so klar, so erinnerungslos, so unschuldsvoll tauchte ihr Blick in den meinen. (390f.)

Das Erzählen endet mit einer nicht auflösbaren Unsicherheit, ihre Auflösung wird gerade wegen der Eigenarten des Erzähldiskurses, der Verwendung von Traum<sup>35</sup>, Erinnerung, Subjektivierung der Perspektive und Unzuverlässigkeit<sup>36</sup> nicht mehr möglich: die Interpretation des Erzählten, wozu der Leser durch die Annahme des fiktional eingebildeten stumm zuhörenden Gegenübers gerade eingeladen wird, bleibt letztendlich in der Schwebel – Schnitzlers Text wiederholt damit einige Verfahren von anderen am Anfang

30 Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologische Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: ders. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998, S. 3-39, hier S. 28.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Zur Frage der erzählerischen Unzuverlässigkeit vgl. u.a. auch noch die Aufsätze in: D'hoker, Elke/Martens, Gunter (eds.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin/New York: de Gruyter 2008.

34 Zur Terminologie 'axiologischer' bzw. 'mimetischer' Unzuverlässigkeit vgl. Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 53. Für eine andere Terminologie vgl. die Unterscheidung von Martínez und Scheffel zwischen theoretisch unzuverlässigem, mimetisch teilweise unzuverlässigem und mimetisch unentscheidbarem Erzählen in: Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 1999, S. 100-104.

35 Vgl. dazu Martens' Ansicht über die Novelle: „[...] it is the work where [...] Schnitzler perfected the technique of juxtaposing dreamlike fiction with fictional dream“ (Martens 1990, S. 3).

36 In anderen Erzählungen von Schnitzler können ebenfalls unterschiedliche Varianten erzählerischer Unzuverlässigkeit beobachtet werden, und zwar unabhängig von der Positionierung des Erzählers als homo- oder heterodiegetische Erzählinstanz, denn „Ich- und Er-Erzählung sind für Schnitzler unterschiedliche Möglichkeiten, den Perspektivismus des Erzählens zu erproben und den Relativismus der erzählerischen »Wahrheit« zu demonstrieren“ (Sprenkel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München, C.H. Beck 1998, S. 284). So gibt es Zeichen von Unzuverlässigkeit u.a. in *Die Weissagung*, *Das Schicksal des Freiherrn Leisenbohg*, *Andreas Thameyers letzter Brief*, *Das Tagebuch der Redegonda*, aber auch in der *Traumnovelle* oder in *Casanovas Heimfahrt*.

dieser Analyse erwähnten Erzählungen, die ähnliche Unsicherheiten generieren<sup>37</sup>, und die Selbst- und Welterfahrung in ihrer ganzen Fragwürdigkeit aufzeigen.

### 3. Beständigkeit und Veränderungen Schnitzlerschen Erzählens

Die Verbindung der Themen von ‚Duell‘, ‚Spiel‘, ‚Liebe‘ und ‚Tod‘ im „pursuit of both eros and thanatos“<sup>38</sup> als symbolische Grundthemen bzw. Motive, und besonders ihre *Inszenierung* in *Der Sekundant* weist auf Phänomene hin, die im Früh- und im Spätwerk von Schnitzler gleichermaßen präsent sind. Schnitzler setzt sich mit diesen Themen auseinander, indem er mit ihnen zugleich ein differenziertes Bild des Individuums durch seine fiktiven Figuren entwirft.<sup>39</sup> Dabei verfeinert er die narrativen Mittel der Darstellung des Inneren, die dadurch „more sophisticated“<sup>40</sup> werden: so wird schon in *Leutnant Gustl* eine Selbst-Demaskierung der Figur durch narrative Verfahren inszeniert, in *Fräulein Else* greift Schnitzler wiederum zu einer besonderen Perspektivierung des inneren Monologs, die *Traumnovelle* und *Casanovas Heimfahrt* räumen dem Traum<sup>41</sup> ähnliche Funktionen ein, *Spiel im Morgengrauen* verbindet ‚Spiel‘, ‚Liebe‘ und ‚Tod‘ in mehrfacher Spiegelung, Verkehrung und Wiederholung miteinander in unterschiedlichen perspektivischen Brechungen des Erzähldiskurses. In der späten Novelle *Der Sekundant* treten all diese Momente weiterhin auf, jedoch ausdrücklich in Verbindung mit Selbsttäuschung und Selbstlüge, wobei sie durch die auffällig hervorgekehrte Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers demaskiert werden. Die narrative Technik der Verbindung von Traum, Erinnerung und Unzuverlässigkeit macht die Erzählung zu einem späten Dokument Schnitzlerscher Einsicht in das Desillusionierende seiner Welt. Die erinnerte Welt des Ich-Erzählers von „damals“ ist die Welt der Monarchie der Jahrhundertwende,

37 Es wurde z.B. auch über den fiktionalen Realitätsstatus der Ereignisse, die Fridolin in der *Traumnovelle* erlebt, diskutiert, wo ebenfalls nicht eindeutig ist, ob er die tatsächlich erlebt oder sie träumt – Indizien für beide Deutungen lassen sich im Text finden (vgl. dazu u.a. Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen Verlag 2007. S. 62ff.).

38 Vgl. Landwehr, Margarete: Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler's *Casanovas Heimfahrt*. In: *Modern Austrian Literature* 37 (1997) H. 2, S. 1-18, hier S. 1.

39 „Schnitzler's turn to narrative is characterized by increased attention to nuance in the depiction of the individual psyche and a greater precision of expression“, vgl. Tweraser, Felix: Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives. In: Lorenz, Dagmar C.G. (ed.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Rochester: Camden House 2003, S. 149-186, hier S. 150.

40 Ebd.

41 Landwehr betont auch die Verwendung von Traum als narrative Technik bei Schnitzler: „The dream sequence [in *Casanovas Heimfahrt*] suggests not only Schnitzler's probable familiarity with Freud's theories, but also demonstrates an intuitive use of the dream as a literary device“, vgl. Landwehr 1997, S. 2.

d.h. die erzählte Welt seiner früheren Texte, die Schnitzler jedoch nicht eindeutig nostalgisch färbt, denn eben die in *Der Sekundant* erzählten Ereignisse werfen die ethisch-moralische Widersprüchlichkeit der Figuren der erzählten Welt mit Nachdruck auf. So sollte Schnitzler eher „außerhalb des habsburgischen Mythos“<sup>42</sup> angesiedelt werden, was wiederum nicht ganz haltbar sein dürfte, da „manche Inhalte, das Szenarium seiner Dichtung, die Darstellung der kennzeichnenden Aspekte der Gesellschaft in der Zeit Franz Josephs [...] ihn wiederum am Mythos teilhaben [lassen]“.<sup>43</sup> Die für Schnitzlers Position kennzeichnende „Dialektik von zerstörender Hellsicht und durchscheinender Pietät“<sup>44</sup> ist auch in *Der Sekundant* gegenwärtig: die erzählte Welt von „damals“, die versunkene Welt der Gesellschaft der Jahrhundertwende erweist sich trotz der Verschönerungs- und Verdrängungstechnik des Erzählers als brüchig und nicht einmal als glaubwürdig, somit wird die schönere frühere Welt mehrfach gebrochen (z.B. durch die Fragwürdigkeit des Duells,<sup>45</sup> der Liebesmoral und der Selbsterfahrung,<sup>46</sup> oder durch die unsichere soziale Stellung des Ich-Erzählers<sup>47</sup>). Andererseits wird das „Jetzt“ des Erzählens, die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, obwohl dies nur in einer Bemerkung des Ich-Erzählers hervorgekehrt wird, sowieso durch äußere Zwänge „völlig nutzlos und auf Befehl oder Wunsch anderer Leute“ (368) determiniert: die Selbstbestimmtheit des Individuums von „früher“ entpuppt sich als Lebenslüge, und das „Jetzt“ wird durch die Fremdbestimmtheit verdüstert – die Skepsis eines Schriftstellers am Ende seiner Karriere gegenüber der „Zwischenwelt von gestern und heute“<sup>48</sup> lässt sich darin erkennen.<sup>49</sup>

42 Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor/Renate Lunzer. Wien: Zsolnay 2000, S. 242.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 „[...] the duel was both an instrument of inner freedom and a sign of external slavery“, vgl. Wisely, Andrew: Duty or Destiny. Compulsory Dueling in the Works of Arthus Schnitzler. In: Stoklosa, Katarzyna / Strübind, Andrea (Hg.): Glaube – Freiheit – Diktatur in Europa und den USA. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 755-700, hier S. 770.

46 Magris betont auch diese Demaskierung: „Die glänzendsten sozialen Kategorien, die Stützen und vor allem Ornamente des Systems, werden unbarmherzig demoliert“ (Magris 2000, S. 246).

47 Aberbach z.B. entdeckt in der Novelle eine Fortsetzung und Zuspitzung von Themen des Antisemitismus, die Schnitzler früher auch öfter problematisierte: „In the posthumous novel, *Der Sekundant* (1932), spells out more fully the implications of *Traumnovelle*: regardless of how assimilated the Jews are, they remain outsiders.“ (Aberbach, David: *The European Jews, Patriotism and the Liberal State 1789-1939: A Study of Literature and Social Psychology*. London: Routledge 2012, S. 294).

48 Heimerl 2012, S. 120.

49 Über Schnitzlers Sicht auf seine Welt nach dem Weltkrieg vgl. Le Rider 2007, S. 193f.

## Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip Über Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

### 1. Theoretisch-methodologische Vorüberlegungen

Es wird von der Hypothese ausgegangen, dass das ‚Spiel‘ ein grundlegendes Konstruktionsprinzip von Schnitzlers Erzählwelt darstellt. Wie der Begriff des Konstruktionsprinzips selbst zu deuten ist, ergibt sich aus dem literarischen Erklärungskonzept, das nachfolgend kurz umrissen wird. Das entscheidende Moment dieses Konzepts bildet die Unterscheidung zwischen literarischer und nichtliterarischer Leseweise, die ihrerseits wiederum eng mit dem fiktionalen und dem nichtfiktionalen Herangehen an Texte zusammenhängt.<sup>1</sup> Nichtfiktional und nichtliterarisch nähert sich der Rezipient einem Werk, wenn er den Aufbau der dem Text zugeordneten Textwelt auf Grund einer vorgegebenen, von der Textwelt auch unabhängig bestehenden Welt zu erklären sucht und damit die Textwelt letztlich als ein Dokument der fraglichen Welt betrachtet. Fiktional und literarisch liest der Rezipient dagegen, wenn er denkt, dass es keine von der Textwelt unabhängig existierende Welt gibt, mit deren Hilfe der Aufbau der Textwelt hinreichend erklärt werden könnte. Zugleich kann aber der Rezipient meinen, dass er imstande ist eine Theorie zu konstruieren, die alle wichtigen Anweisungen für den Aufbau der Textwelt enthält. Die Anweisungen oder hypothetischen Regelmäßigkeiten ordnen die dem Leser zunächst willkürlich scheinenden Sachverhalte, indem sie diesen ein kohärentes und konsistentes System zuweisen, das die Wahl und Reihenfolge der Sachverhalte in der Textwelt auf relevante Weise begründet. Solche Anweisungen bzw. Regelmäßigkeiten werden als die poetologischen Konstruktionsprinzipien der gegebenen Textwelt, in diesem Fall der Erzählwelt bezeichnet. Die mit ihrer Hilfe erklärte und somit gleichsam virtuell transformierte Textwelt stellt die mögliche Welt der Erzählung dar.

- 1 Die hier kurz zu umreißen Konzeption wurde von Árpád Bernáth ausgearbeitet und zum ersten Mal auf einer 1976 veranstalteten literatursemiotischen Konferenz in Szeged vorgestellt. S. Bernáth, Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata* (= Zur literarischen Erklärung narrativer Texte, ung.), *Literatura* 3/4. (1978), S. 191-196. Von zahlreichen weiteren Arbeiten zum Thema sei in diesem Zusammenhang noch auf Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Csúri, Károly (Hg.): *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten* (= *Studia poetica* 2), 1980, S. 44-62 und Bernáth, Árpád: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi, Sándor János / Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning* (= *Papiere zur Textlinguistik*), Hamburg, 1988, S. 179-183 hingewiesen.

Man fragt sich allerdings, wie die abstrakten Prinzipien in der Welt der Erzählung präsent und zu erkennen sind. Meist werden sie, um nur eine Möglichkeit hervorzuheben, mittels motivischer Wiederholungen vergegenwärtigt, die auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Thematiken die gesamte Erzählwelt vernetzen. Somit lassen sich die motivischen Wiederholungen theoretisch als kohärenzstiftende Verfahren begreifen, die die Konstruktionsprinzipien konkret in der Textwelt abbilden. Zu betonen ist dabei allenfalls der kreative Charakter des Prozesses: Demnach ist zwar die Textwelt, aber nicht die mögliche Welt der Erzählung vorgegeben. Letztere wird gerade durch die abgebildeten Prinzipien gestaltet, ausdifferenziert und schließlich auch etabliert. Unter diesem Aspekt wird das ‚Spiel‘ – eigentlich das abstrakte Schema des ‚Spiels‘ – als wichtiges Konstruktionsprinzip der narrativen Welt von *Fräulein Else* betrachtet. Durch das System von sichtbaren und unsichtbar-verborgenen Wiederholungen durchwebt es die ganze Erzählung und übt in vieler Hinsicht eine Schlüsselrolle in der Erklärung der Geschehnisse aus. Unsere Analyse beschränkt sich allein auf die Untersuchung der verschiedenen Erscheinungsformen und Rollen des ‚Spiels‘ und umreißt daher nur den Rahmen für eine umfassende Erklärung. Es genügt hier darauf zu verweisen, dass auch andere Prinzipien wichtige Funktionen im Aufbau der Erzählwelt erfüllen. So auch der ‚Ernst‘ als Gegenpol von ‚Spiel‘, der die anfängliche Spielhaftigkeit am Ende in das verhängnisvolle Spiel von Else überführt. Ähnliches trifft auf die Wertepaare Schein und Wirklichkeit oder Leben und Tod zu, die im Erzählablauf immer mehr zu dem eigentlichen und entscheidenden Einsatz bezüglich Elses Schicksal werden. Eine wichtige Rolle kann aber im Kontext des familiären Hintergrunds auch der sozialkritischen Komponente der Erzählung zukommen.

## 2. Elses ‚Spiel‘ und der innere Monolog

Weder die Analyse des frühen *Leutnant Gustl* (1900) noch die Interpretation des 1924 veröffentlichten *Fräulein Else* sind ohne die Erwähnung der spezifischen Schnitzlerschen Technik des inneren Monologs vorstellbar, umso weniger als das Konstruktionsprinzip des ‚Spiels‘ grundsätzlich mit diesem Verfahren zusammenhängt. In ihren inneren Monologen spielt Else gleichsam gedanklich die imaginierten Situationen und die verschiedenen Versionen der jeweils möglichen Verhaltensweisen durch. Im inneren Monolog öffnet sich der seelisch-geistige Raum der Heldin und der Leser bekommt einen unmittelbaren Einblick in ihre teils bewussten, teils unbewussten oder halb-bewussten Prozesse. Es werden für ihn zahlreiche verborgene, für andere Akteure der Erzählung unzugängliche Wahrheiten erkennbar, wie oft auch Charakter und Funktionsweise menschlicher Triebe durchlässig werden. Die Reihe verworrener Assoziati-

onen erweist sich in Wahrheit, wie dies auch in der Else-Erzählung deutlich wird, als authentische und logische Sprache der unbekannt-unterbewussten Welt der Seele. Nicht zufällig entdeckt Freud seinen „Doppelgänger“ in Schnitzler. Eine durch den inneren Monolog strukturierte Geschichte lässt sich im Wesentlichen auch als umgestülpter Naturalismus ansehen. Im Interesse der angestrebten Wahrhaftigkeit und Objektivität räumt nämlich die naturalistische Betrachtungsweise, die sich auf die äußeren Fakten konzentriert, die traditionelle Erzählerfigur oder -funktion aus der Geschichte aus. Dagegen gerät Else, die Hauptprotagonistin Schnitzlers, in eine ausgesprochen zentrale Rolle innerhalb der Erzähwelt und inszeniert gewissermaßen selbst die Ereignisse um sich herum. Ihr innerer Monolog vermisst mit nahezu naturalistischer Treue den inneren Raum des Ich, die von außen unnahbaren Tiefen der Seele. Die Reihe der für einen äußeren Beobachter oft chaotisch wirkenden Assoziationen ist in Wirklichkeit die authentische Sprache einer unbekannt-unbewussten Welt der Seele. Diese Sprache, die in vieler Hinsicht den ungewissen, verstörten und widersprüchlichen Charakter, die unmotiviert-plötzlichen Wechsel der Anschauungen und die für das Bewusstsein nicht nachvollziehbaren und unverständlichen ‚Spiele‘ von Elses Seele und Phantasien abbildet, lässt sich notwendigerweise nicht eindeutig und nicht zufriedenstellend im logisch-linearen System der natürlichen Sprache wiedergeben.

### **3. Kurzer Abriss der Handlung**

Else, die 19jährige kokette Tochter eines Wiener Anwalts, hält sich mit ihren reichen Verwandten in den italienischen Dolomiten zur Sommerfrische auf. An einem Tag, als sie vom Tennisplatz in das Hotel zurückkehrt, bekommt sie Post von zu Hause. Aus dem Expressbrief der Mutter erfährt Else, dass ihr Vater, der diesmal Mündelgelder veruntreut hat, nur durch die sofortige Überweisung von 30.000 Gulden vor dem Gefängnis gerettet werden kann. Den Betrag soll Else von Dorsday, dem früheren Geschäftsfreund des Vaters erwerben, der sich ebenfalls in San Martino befindet. Der alternde Herr, den Else nach einigem Zögern aufsucht, will den Wunsch unter einer Bedingung erfüllen: Er möchte die unverhüllte Schönheit des Mädchens eine Viertelstunde lang bewundern. Else erträgt die Demütigung nur schwer, ihre Seele schwankt verzweifelt zwischen Schamgefühl und genötigter Opferwilligkeit. Ihr innerer Konflikt steigert sich am nächsten Tag bis zum Letzten: Durch ein Telegramm der Mutter erfährt sie, dass es sich inzwischen um 50. 000 Gulden handelt. Else entschließt sich letztlich dazu, Dorsdays Wunsch zu erfüllen. Nur mit einem schwarzen Mantel bekleidet bricht sie am Abend auf und als sie endlich den Kunsthändler unten im Musikzimmer findet, lässt sie den Mantel in halbwegs unbewusstem Zustand vor ihm und den Hotelgästen fallen. Ohnmächtig

wird sie in ihr Zimmer getragen, wo sie sich in einem unbewachten Moment vergiftet. Allmählich verliert sie ihr Bewusstsein und, obwohl sie plötzlich ihren Willen ändert und doch nicht sterben will, wirkt das Veronal so stark, dass sie nicht mehr sprechen und auch nicht um Hilfe rufen kann.

#### 4. Elses motivisches ‚Spiel‘

Auf abstrakter Ebene lässt sich die Geschichte als eine Reihe von Zustandsänderungen betrachten, wobei ein Anfangszustand stufenweise in einen Endzustand überführt wird. Die Textwelt setzt mit einer Tennisparty, eigentlich mit deren Unterbrechung ein. Else hört mit dem Spiel auf, weil sie, wie sich später herausstellt, auf Paul eifersüchtig ist. Sie denkt nämlich, dass er mit Cissy ein Verhältnis hat. Pauls Frage *«Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?»*<sup>2</sup> kennzeichnet die Beziehung der drei auch über das Tennis hinaus. Dies bestätigt auch die Antwort von Else. Sie bezieht sich zwar unmittelbar auf das Tennis, aber verborgen deutet sie auf das Flirten der beiden hin: *«Spielen Sie nur Ihr Single mit Paul, Frau Cissy, mit mir ist's doch heut' wahrhaftig kein Vergnügen.»* (473) Die Ambiguität des Anfangs wird erst angesichts der Schlusszene offenbar, die Elses Tod beschreibt. Der Schauplatz und die Geschehnisse weichen zwar ab, die beteiligten Figuren – Else, Paul und Cissy – sind jedoch dieselben. Elses frühere Vermutung über das Verhältnis von Paul und Cissy bewahrheitet sich diesmal. Letztere küsst Paul gar zweimal vor der scheinbar ohnmächtig liegenden Else. Deren anfängliche Eifersucht überträgt sich nun, auf krankhafte Weise, auf Cissy. Sie nimmt wohl an, dass Paul bereit wäre Else selbst in ihrem lebendig-toten Zustand zu lieben: *«Ganz nach Belieben, mein Herr. Vielleicht soll ich mich entfernen, dich mit dem nackten Fräulein allein lassen. Aber bitte, geniere dich nicht. Tu, als ob ich nicht da wäre.»* (524) Die Reihe der Änderungen zwischen dem Anfangs- und Endzustand, dem bedeutungslosen Tennisspiel und dem tödlichen Endspiel, die einzelnen Abschnitte des Weges von der formalen bis zur endgültigen Ausscherung Elses werden durch die virtuellen und wirklichen Lösungsversuche ihres erstarkenden inneren Konflikts festgelegt, durch Alternativen, die Else bis zuletzt als ein ausschweifendes, emotional-gedankliches und sinnlich-körperliches Spiel, als theatralische Pose erlebt. In diesem ihren Theater werden die einzelnen Figuren zu Darstellern eines aus Elses Perspektive inszenierten Psychodramas. Nach der Ankunft des Expressbriefes wird Else mit einem für sie unlösbaren Dilemma konfrontiert: Sie muss sich prostituieren oder ihr Vater gerät ins Gefängnis, sie muss sich selbst

2 Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. In: Ders.: Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 1987 (1950), S. 473-526, hier S. 473. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

oder ihren Vater im moralischen Sinn verlieren. Der theoretische Konflikt wird für Else erst nach dem Treffen mit Dorsday zu einem seelischen Konflikt, den zu bewältigen sie nicht fähig ist. Das Telegramm über die 50.000 Gulden steigert ihre Spaltung weiter. Sie spielt nun in ihrer Phantasie die verschiedensten Lösungsmöglichkeiten durch. Als letzte Änderung vor dem Endzustand gilt der tatsächliche Lösungsversuch des Konflikts, der Auftritt vor den Hotelgästen, den Else zuvor selbst als „Vorstellung“ bezeichnet. (514)

**4.1.** Die Phase zwischen dem Tennisspiel und dem Eintreffen des Briefes wird teils durch die Begegnungen, teils durch die sich auf die Vergangenheit und die Zukunft beziehenden Gedankenspiele von Else strukturiert. Letztere sind entscheidend mit der Liebe und dem Tod verbunden, aber es erscheinen andeutungsweise auch Momente, die infolge ihrer Wiederholung eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Geschichte bekommen. So die ‚Nacktheit‘, der ‚Express-Brief‘, die ‚Eltern‘, das ‚Alpenglühen‘, das ‚Veronal‘, das ‚Haschisch‘, die betäubende, nach ‚Champagner riechende Luft‘ wie auch die Figur des Filous. Den einheitlichen Charakter sichert der innere Monolog, indem für Else nicht der wirkliche oder imaginierte Charakter der Geschehnisse, sondern vielmehr die mit ihnen verbundenen emotional-gedanklichen Reflexionen von Belang sind. In diesem Teil, sie kennt den Inhalt des Briefes noch nicht, begegnet Else zum ersten Mal Dorsday. Die Szene wird durch ihren höhnisch-spöttischen Stil gekennzeichnet, der sich ungewollt auch bei der zweiten Begegnung, bei der Nennung des Betrags der erbetenen Darleihe wiederholen wird. Das heißt, Else spielt, gleichsam instinktiv, von Anfang an mit dem Kunsthändler, sie ist spöttisch, aber gleichzeitig kokettiert sie auch mit ihm.

**4.2.** Zwischen dem Öffnen des Briefes und der zweiten Dorsday-Szene findet auch eine Art virtuelle Begegnung statt. Durch den Brief wird Else dazu bewogen, dass sie von Dorsday das zur Rettung des Vaters nötige Geld „unter allen Umständen“ (480) erwirbt. In dieser Phase erscheint zum ersten Mal auch das Thema des Selbstmords, als fiktiver Pressebericht diesmal noch spielerisch, aber den Schluss der Geschichte, den tatsächlichen Selbstmord von Else, motivisch bereits hier vorwegnehmend. Auf der Fensterbank sitzend durchfährt sie der Gedanke:

Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze. Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten... Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war. Unglückliche Liebe, ah nein. (477)

Nachdem Else den Inhalt des Briefes kennenlernt, beschäftigen sie die möglichen Varianten der Begegnung mit Dorsday, von denen sie mehrere kommentiert und vorspielt:

Ein paar Worte ganz nonchalant, das ist ja mein Fall, ‚hochgemut‘, – haha, ich werde Herrn Dorsday behandeln, als wenn es eine Ehre für ihn wäre, uns Geld zu leihen. Es ist ja auch eine. – Herr von



Dorsday, haben Sie vielleicht einen Moment Zeit für mich? Ich bekomme da eben einen Brief von Mama, sie ist in augenblicklicher Verlegenheit – vielmehr der Papa. – – „Aber selbstverständlich, mein Fräulein, mit dem größten Vergnügen. Um wieviel handelt es sich denn?“ (481)

Während sie sich auf die Begegnung vorbereitet, gerät sie in einen rauschhaften Zustand und fühlt: „Die Luft ist wie Champagner“ (481). Ihre Stimmung schwankt wieder zwischen Koketterie und Verachtung, Gefallenwollen und tiefer Betrübnis, gleichsam ihre innere Spaltung nach der Begegnung wie auch die späteren Geschehnisse vorwegnehmend, das halbwegs bewusstlose Ausziehen vor der Gesellschaft, die Nacktheit und das Erlebnis des Todes:

Was zieh' ich an? Das blaue oder das schwarze? Heut' wär' vielleicht das schwarze richtiger. Zu dekolletiert? Toilette de circonstance heißt es in den französischen Romanen. Jedenfalls muß ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. Widerlicher Kerl. Ich hasse ihn [...] Beinahe schon dunkel. Nacht. Grabesnacht. Am liebsten möcht' ich tot sein. – Es ist ja gar nicht wahr (481f)

Die letzte Bemerkung macht erneut deutlich, dass die traurige Stimmung gleichzeitig ernst und spielerisch ist, da der zunächst aufrichtig scheinende Todeswunsch nur bloße Rhetorik ist, die Else selbst widerlegt. Spiel ist sie auch in dem Sinne, dass Elses Gedanken, wie dies aus ihrem selbstironischen Kommentar klar hervorgeht, in Wirklichkeit nur Zitate sind:

Paul, wenn du mir die dreißigtausend verschaffst, kannst du von mir haben, was du willst. Das ist ja schon wieder aus einem Roman. Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater und hat am End' noch ein Vergnügen davon. (482)

Während sie unter den Kleidern wählt, fühlt sie sich fiebrig und trunken von der Luft, die wie Champagner ist. Ihre Gedanken drehen sich um die Prostitution, zuerst fällt ihr Fanny ein, die sich verkauft hat (482), dann Bertha, die „schon drei Liebhaber“ hatte (482) und schließlich sie selbst, die einst „hundert“ oder gar „tausend“ Geliebte haben wird (482). Obwohl sie noch vor der Begegnung steht, spielt sie hier schon all das vor, was sie anhand von Dorsdays Bedingungen bald widerlich finden wird und wovor sie am liebsten in den Tod flüchten würde. Die Szene ist zugleich der Vorläufer von Elses „Auftritt“ am Abend und nimmt mittelbar bereits – im Motiv der durchs Fenster hereinstarrenden Dämmerung – auch die Voyeur-Rolle von Dorsday vorweg. Zur gleichen Zeit ist auch die Ambivalenz von Elses Spiel offenbar: Einerseits wäre sie froh, wenn jemand sie durch das Fenster beim Umziehen sehen würde, andererseits wird sie im „Gespenst“, in den „Gespenstern“ der durch das Fenster schauenden Dämmerung mit der Vision des auf sie lauenden Todes konfrontiert:

Ich muß Licht machen. Kühl wird es. Fenster zu. Vorhang herunter? – Überflüssig. Steht keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr. Schade [...] Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese herauf steigen die Gespenster (482f)

Die Szene und die nachfolgenden Monologe werden immer wieder durch neue Versionen der imaginierten Begegnung unterbrochen. Es zeigt sich dadurch, dass Dorsdays Person in der Vorstellung von Else ständig präsent ist und sich gleichsam mit ihrem koketten Verhalten, ihren frivolen Gedanken und erotischen Wünschen mischt. Für Elses Benehmen, ihre ausschweifenden Gedanken und seltsamen Visionen ist immer mehr eine Art psychische Verstörtheit und Gespaltenheit kennzeichnend. Es scheint ihr auch selbst, dass sie „verrückt“ (485) und „ganz konfus“ ist (486) und befürchtet, dass der Portier sie – wie sie „auf der Lehne“ sitzt und „in die Luft“ starrt – „für wahnsinnig halten“ (486) wird.

4.3. Nach dieser Vorgeschichte kommt es zu einer weiteren bestimmenden Änderung in der Geschichte, zu der Begegnung von Dorsday und Else, welche letztere erneut als eine Theaterszene erlebt. Das ‚Kommunikationsspiel‘ zwischen ihnen beruht einerseits auf dem Gegensatz des ausgesprochenen und unausgesprochenen Wortes, der Heuchelei und Ehrlichkeit. Zum anderen baut es wiederum auf der Mehrstimmigkeit des inneren Monologs auf. Ihre Ziele sind abweichend, aber im Laufe des Gesprächs werden sie eindeutig: Else will das nötige Geld beschaffen, Dorsday möchte dagegen seinen Wunsch bezüglich Else befriedigen. Ersteres ist seit dem Eintreffen des Briefes offenbar. Letzteres wird erst hier bekannt, aber es ist doch nicht ganz überraschend, weil Koketterie und Nacktheit, als Fakt oder Möglichkeit, von vornherein Bestandteile der Erinnerungen, Wünsche und Phantasiebilder von Else sind. So etwa in Szenen wie in der mit Albert am Klavier (502), mit Paul auf den Marmorstufen einer Villa am Meer, beim Umziehen im Hotelzimmer, mit einem Maler, der sie malen wollte oder auf dem Balkon in Gmund, wo sie zwei junge Leute von ihrem Kahn auf dem See anstarrten. (496)

Während des Gesprächs ist aber Else nicht nur über die eigene Heuchelei, über das eigene unbewusste Spiel bestürzt, sie findet auch die Sprechweise und den Stil von Dorsday theatralisch:

*«Sie sind ja ein rührendes, ein entzückendes Geschöpf, Fräulein Else.»* – Seine Stimme klingt schon wieder. Wie zuwider ist mir das, wenn es so zu klingen anfängt bei den Männern. Auch bei Fred mag ich es nicht. – *«Ein entzückendes Geschöpf in der Tat.»* – Warum sagt er 'in der Tat'? Das ist abgeschmackt. Das sagt man doch nur im Burgtheater. (492)

Als sich Dorsday nach seinem Angebot zu entschuldigen sucht, spricht laut Else dieser „affektierte Schuft“ wie „ein schlechter Schauspieler“ (495). Das heißt, die Dramaturgie der Begegnungs-Szene, Elses ständige literarische und Theatererlebnisse, Dorsdays Auftritt, sein Stil, seine Bewegungen, Gesten und Annäherungsweise, Elses Zögern, Verunsicherung und kokettierender Widerstand wie auch die theatralische Gegenüberstellung der beiden Hauptprotagonisten als „Todfeinde“ (494) – all dies thematisch eingebettet in das „traurige“ Schicksal des „Mündelgelder“ veruntreuenden Vaters, der auf

seine „Spielleidenschaft“ (498) nicht zu verzichten vermag, in die verzweifelte Fürbitte der Mutter, die immerhin bereit ist, ihre Tochter aufzuopfern, und in die Tragödie der Tochter, die sich gezwungen fühlt, für die Rettung der Familie ihre Ehre zu verkaufen – lässt im Hintergrund der Geschehnisse mittelbar die Konturen eines rührseligen Schunds vermuten. Auch wenn dem so ist, folgt die Erzählung selbst diesem Schema nicht, vielmehr bildet sie mittels des inneren Monologs einen Kontrapunkt zu ihm.

Nach ihrer Begegnung überlegt Else, wohin es führen kann, wenn sie Dorsdays Bitte erfüllt und sich vor ihm auszieht. Am Waldesrand auf einer Bank sitzend empfindet sie die Luft als berauschend und weint. (499) Das Weinen erinnert sie an einen früheren Besuch bei der alten Französin im Krankenhaus, an das Begräbnis von der Großmama, an den Tod des Kleinen von der Agathe und an die „Kameliendame“ im Theater. (499) Sie denkt an den eigenen Tod und fragt sich: „Wer wird weinen, wenn ich tot bin?“ (499) Bestimmte Details und Requisiten der erträumten Todesszene nehmen motivisch die späteren Geschehnisse des Abends vorweg. So entspricht die ‚Aufbahrung‘ im Salon zuerst der Ohnmacht nach dem Auftritt, dann dem lebendig-toten Zustand der im Bett liegenden Else. Die ‚Nacktheit‘ und die „schwarzen Trauerkleider“ fallen genau mit dem „schwarzen Kleid“ und der ‚Nacktheit‘ von Else zusammen. Die vor dem Tor Wartenden sind den Gästen ähnlich, die Else umgeben. Das unverständliche Flüstern von der Mama und Dorsday lässt sich mit der verhaltenen Unterhaltung von Paul und Cissy sowie der Besucher gleichsetzen. Das im Traum zufällig überdosierte Haschisch kann mit dem in der Wirklichkeit absichtlich überdosierten Veronal gleichgesetzt werden:

Oh, wie schön wäre das, tot zu sein. Aufgebahrt liege ich im Salon, die Kerzen brennen [...] Unten steht schon der Leichenwagen. Vor dem Haustor stehen Leute. [...] Warum hat er denn ein rotes Monokel, der Herr von Dorsday? [...] Die Mama kommt die Treppe herunter [...] Jetzt flüstern sie miteinander. Ich kann nichts verstehen, weil ich aufgebahrt bin. [...] Sie bilden sich ein, ich bin nackt. Wie dumm sie sind. Ich habe ja schwarze Trauerkleider an, weil ich tot bin. (499f)

Aus dem Traum aufgeschreckt hofft Else noch, dass Dorsday mit ihr nur „gescherzt“ hat (501), aber in ihrer Vorstellung hört sie zugleich auch die enttäuschende Antwort. Sie denkt, zu Hause wurde sie „ja doch daraufhin erzogen“, dass sie sich einmal verkauft, während sie „vom Theaterspielen nichts wissen“ wollten. „Da haben sie mich ausgelacht“. (502)

Der Fakt an sich, dass sie gerade das „Theaterspielen“ als ihren ehemaligen Wunsch erwähnt, zeigt eindeutig die Affinität zum ‚Spielen‘, zum Schauspielen. Dessen Folge ist es auch, dass sie in der umliegenden Natur den besonderen – in latenter Weise auch mit den Zeichen des Todes ausgestatteten – Bühnenhintergrund der „Vorstellung“ entdeckt. Ihr erbärmliches Ausgeliefertsein stellt sie allerdings selbst in Frage, als sie Dorsdays Bitte für einen Augenblick für eine „Kleinigkeit“ gegenüber den eigenen frivolen Wünschen hält:

Wie riesig es dasteht, das Hotel, wie eine ungeheuere beleuchtete Zauberburg. Alles ist so riesig. Die Berge auch. Man könnte sich fürchten. Noch nie waren sie so schwarz. Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zur Vorstellung auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen läßt. [...] Nun, Mademoiselle Else, was machen Sie denn für Geschichten? Sie waren doch schon bereit, auf und davon zu gehen, die Geliebte von fremden Männern zu werden, von einem nach dem andern. Und auf die Kleinigkeit, die Herr von Dorsday von Ihnen verlangt, kommt es Ihnen an. (502)

Während Else auch weiterhin darüber grübelt, was sie nun tun soll, nehmen ihre Gedanken im Wesentlichen die späteren tatsächlichen Geschehnisse erneut vorweg.

**4.4.** Ins Hotel zurückgekehrt, wird Else eine Depesche mit dem Inhalt übergeben, dass der zu überweisende Betrag nunmehr 50.000 Gulden beträgt. Damit ist ihr Dilemma entschieden, die Frage ist nur, wo und wie sie den Wunsch von Dorsday erfüllen soll. Die nachfolgende Szene im Hotelzimmer lässt sich als eine Art ‚Generalprobe‘ der bald beginnenden „Vorstellung“ betrachten. Else zieht sich aus und hängt sich einen „großen schwarzen Mantel“ um, der sie „ganz einhüllt“. (508) Immer größere Bedeutung kommt dem Veronal zu, und die tatsächliche Vorbereitung des bereits früher imaginierten oder erträumten Todes nimmt ihren Anfang. Am Ende der Geschichte, nachdem sie aus dem Musiksaal in ihr Zimmer getragen wird, wird ihr Tod genauso erfolgen, wie sie ihn sich hier vorstellt: „...das Veronal, – man schläft langsam ein, wacht nicht mehr auf, keine Qual, kein Schmerz. Man legt sich ins Bett; in einem Zuge trinkt man es aus, träumt, und alles ist vorbei.“ (520) Die Generalprobe des Selbstmords droht einen Augenblick mit der Gefahr, dass das Hotelzimmer, das sich zum Zuschauerraum eines Theaters ausweitet, zum Schauplatz einer wirklichen „Vorstellung“ wird. Else gibt nämlich ihre frühere Absicht auf, dass sie zu den Menschen hinuntergeht. In ihrer Phantasie wird sie zu einem Zauberer, der sich mit Hilfe von in einem Glas aufgelösten Veronal jederzeit in die andere Welt hinüberzaubern kann:

Was gehen mich die Leute an? Sehen Sie, meine Herrschaften, da steht das Glas mit dem Veronal. So, jetzt nehme ich es in die Hand. So, jetzt führe ich es an die Lippen. Ja, jeden Moment kann ich drüben sein, wo es keine Tanten gibt und keinen Dorsday und keinen Vater, der Mündelgelder defraudiert... (510)

Dann ändert sich wieder der Plan, sie will sich nicht mehr töten. Anhand einer früheren Idee fällt ihr die wahre Lösung ein: „Ich werde mich doch nicht um fünfzigtausend Gulden nackt hinstellen vor einen alten Lebemann, um einen Lumpen vor dem Kriminal zu retten.“ (510) Sollte es doch der Fall sein, dann nicht so, wie sich das Dorsday vorstellt. Sie will, dass sie auch von anderen, von der „ganze[n] Welt“ (510) gesehen wird. Damit erfüllt sich die Bedingung der Anleihe und sie würde sich im ursprünglichen Sinn des Wortes auch nicht prostituieren. Und erst dann „kommt das Veronal“, und mit ihm der Tod oder doch nicht das Veronal, sondern das Leben, „die Villa mit den Marmorstufen

und die schönen Jünglinge und die weite Welt!“ (510f) Obwohl man sie unten im Foyer für „verrückt“ halten wird, fühlt sie sich zum ersten Mal in ihrem Leben „wirklich vernünftig“: „alle hab’ ich sie so zum Narren; – den Schuften Dorsday vor allem – und komme zum zweitenmal auf die Welt...sonst alles vergeblich“ (511) Auf die zunehmende Spaltung von Else verweist auch die zweite ‚Generalprobe‘, als sie sich auszieht und, die spätere Szene im Musiksalon vorwegnehmend, „nackt im Zimmer auf und ab“ spaziert. (511) Sie bewundert die eigene Schönheit und bietet sich in ihrer Vorstellung – gegenüber Dorsday – Paul an: „Herunter das Kleid. Wer wird der Erste sein? Wirst du es sein, Vetter Paul? [...] Wirst du diese schönen Brüste küssen heute nacht? Ah, wie bin ich schön.“ (511)

Auch überlegt sie, ob sie sich die Haare „lösen“ soll, aber sie hat Angst – kein Zufall ist der Ophelia-Verweis –, dass sie für „verrückt“ gehalten wird. (511) Und tatsächlich zeigt der innere Dialog mit ihrem Spiegelbild, in dem sich die Schönheit mit Todesmotive mischt und es Menschen, wenn überhaupt, nur als Traumwesen gibt, anschaulich ihre Gespaltenheit:

Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden andern. Es gibt vielleicht gar keine andern Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht. Die träumen wir nur. (511f)

Sie nimmt Abschied vom Veronal und ihrem „heißgeliebte[n] Spiegelbild“ (513) und damit beginnt auch formal die wahre, die „[g]roße Vorstellung“ (514), die unten von einem schönen „Klavierspiel“, wahrscheinlich einem Chopin-Stück begleitet wird. Es ist daher nicht von ungefähr, dass sie, „nackt“ unter dem Mantel, in ihrer Phantasie die Hotelhalle mit dem „Theater“, und die Hotelgäste mit dem Theaterpublikum assoziiert (513f). Bald irrt sie in der Halle „wie eine Fledermaus“ (515) umher und sucht Dorsday, den sie im „Spielzimmer“ zu finden hofft (514). Sie ist von Zweifeln geplagt, ob sie nicht „verrückt“ geworden ist und versteht nicht, warum sie sich nicht anzieht, bevor es spät wird. Als sie Cissy und Paul draußen vor dem Hotel erblickt, denkt sie, dass sie auch

vors Hotel gehen, ihnen guten Abend wünschen und dann weiter, weiterflattern [könnte] über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren. Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden... (515)

Es handelt sich dabei nicht nur um eine neue Variation der früheren Episoden des mehrmals vorgestellten Todes, des Zeitungsberichts darüber oder des nur einen „schwarzen Abendmantel“ tragenden „schönen“ Mädchens. Vielmehr lässt sich hier die Todesart

– das Flattern, das Höher-Steigen und das Einschlafen – als das motivische Vorbild der letzten Augenblicke Elses vor dem Tod betrachten:

Ich träume und fliege. Ich fliege...fliege...fliege...schlafe und träume...und fliege..., nicht wecken...morgen früh...

«El...»

Ich fliege...ich träume... ich schlafe...ich träu...träu - ich flie... (526)

Else erblickt Dorsday im Musiksalon, wo eine Dame Schumanns *Karneval* spielt. Der Karneval selbst, oft eine unbändige und zügellose Belustigung, der Höhepunkt der närrischen Verabschiedung der Zeit, die dem Fasten vorangeht, die gemeinsame Feier von Schuld und Sühne. Kein Zufall, dass Else ausdrücklich bei dieser Musik den Kunsthändler findet und ihren Mantel auszieht. Die närrisch scheinende „Vorstellung“ ist in Wirklichkeit ein tragisch-karnevalistisches Abschiednehmen vom Leben. Mittelbar verweist sie auch auf die spaßhafte Variante des italienischen ‚carnevale‘: ‚carne vale‘, das heißt, „Leb wohl, Fleisch“. Nach der Spiegelszene im Zimmer brach Else mit diesen Worten zu ihrem verhängnisvollen Auftritt in der Halle auf: „Leb’ wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb’ wohl, mein heißgeliebtes Spiegelbild. Wie du im Dunkel leuchtest.“ (513) Die sprachliche Entsprechung von ‚carne vale‘ präzisiert die frühere Erklärung der Szene. Else nimmt mit der Wendung „Leb’ wohl“ von dem eigenen „Spiegelbild“ Abschied: Sie wollte ihren „blutroten Mund“ küssen, die Brüste an ihre Brüste pressen, ihre Vereinigung wurde aber vom „kalten Glas“ verhindert. Damit erfolgt die vollständige Spaltung: In ihrer physischen Existenz opfert sie sich auf und begibt sich symbolisch in den Tod. Ihr ideales Wesen wird jedoch, die spätere himmlisch-engelhafte Vision vorwegnehmend, durch das „heißgeliebte“, selbst „im Dunkel leuchtende“ Spiegelbild bewahrt. Immerhin wird sie später von Cissy auch dessen beraubt, als diese sich bei der bewusstlosen Else im Spiegel betrachtet. Damit tritt sie nämlich gleichsam an die Stelle von Elses früherem Spiegelbild und übernimmt symbolisch auch ihre Rolle. Dieser Akt bedeutet Elses endgültiges Ausscheiden aus der ‚Tennisparty‘ und nun spielen Paul und Cissy im Weiteren tatsächlich ihr „Single“: Elses Tod und Cissys Spiegelbild schließen Else ewig aus dem anfänglichen Dreierspiel aus. Auch im Fall des Veronals ist die Verknüpfung von „Leb’ wohl“ und „Auf Wiedersehen“ verständlich: Gegenüber der Ohnmacht, dem symbolischen Tod in der Halle ist das Veronal nach der Rückkehr in das Zimmer die Voraussetzung des tatsächlichen Todes.

4.5. Anhand des Schlussteils der Erzählung wird nur auf solche Bezüge kurz eingegangen, die neue Aspekte beleuchten und die Rolle des ‚Spiels‘ als Konstruktionsprinzip vervollständigen. Nach dem ‚Auftritt‘ im Salon bricht Else immer wieder in hysterisches Lachen aus. Ihre Tat wertet sie als eine Art Sieg. Es rieselt köstlich durch ihre Haut und sie findet ihre Nacktheit wundervoll (519), ihr versteckter Wunsch gefallen zu wollen,

hat sich damit verwirklicht. Die Bedingung Dorsdays, der sie mit aufgerissenen Augen sieht, ist erfüllt. Sie rettet den Vater und ist „glücklich“, weil sie sich dem „schönen Filou“ zeigen konnte, der ihr mit ‚leuchtenden Augen‘ (519) zuschaute. Andererseits jedoch ist dieser Sieg nur ein augenblicklicher, das hysterische Lachen lässt sich als Zeichen der Auflösung ihrer Persönlichkeit deuten: «Ha, ha, ha!» Wer lacht denn da? Ich selber?“ (519) Obzwar sie „nicht lachen will“, muss sie doch lachen, ähnlich wie sie später nicht „schreien“ will und „immer schreien“ muss (519) – ihr Wille vermag die Instinkte gar nicht mehr zu kontrollieren. Früher erschien der Weg aus dem Zimmer in den Salon als der Weg in den Tod, der oben auf dem Cimone endete (515). Die erste Phase ihres tatsächlichen Todes wiederholt diesen symbolischen Weg. In den Visionen ihres halbwegs unbewussten Zustands sieht sie den „Salon“ als ‚Sterbezimmer‘, die „Tragbahre“, auf die sie gelegt wird, als ‚Bahre‘ bzw. als Sarg, die sie Umgebenden und die „Träger“ in „schwere[n] Bergstiefel[n]“ als „Trauerzug“, der sie zum „Grabe“ (521) begleitet. Else fühlt sich wohl: Sie „schwebt“, sie will, dass sie ‚hinaufgetragen‘ wird, „immer weiter, bis zum Dach, bis zum Himmel“ (521). So bedeutet für Else das ersehnte „Alpenglücken“ des fernen Cimone gleichzeitig Tod und himmlische Hoffnung, so gleitet sie hinüber in einem Gesang der Wälder, der Berge und Sterne von nie gehörter Schönheit, gleichsam im Chor der Engel, in der Musik der Sphären – insofern als die Fortsetzung von Schumanns *Karneval*, als Zeichen der Erlösung von der Sünde – in die himmlische Welt:<sup>3</sup>

Wo seid ihr denn? Ich höre euch, aber ich sehe euch nicht.

«Else!»...«Else!»...«Else!»...

Was ist denn das? Ein ganzer Chor? Und Orgel auch? Ich singe mit. Was ist es denn für ein Lied. Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört. Noch nie habe ich eine so helle Nacht gesehen. Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa.

«Else! Else!»

Sie rufen von so weit! Was wollt ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege...fliege...fliege...schlafe und träume...und fliege..., nicht wecken... morgen früh...

«El...»

Ich fliege...ich träume...ich schlafe...ich träu...träu - ich flie... (526)

Auf abstrakter Ebene kennzeichnet das ‚Spiel‘ Elses Wesen nahezu bis zum letzten Augenblick, selbst noch unmittelbar vor ihrem Tod. Während sie sich nach dem Gesche-

- 3 Neymeyr fasst Elses Sterbeprozess wie folgt zusammen: „Surreale Visionen und narkotische Flugphantasien münden in eine ekstatische Verschmelzung mit dem Kosmos. Vermittelt wird dieses Entgrenzungserlebnis durch einen musikalisch unterlegten Steigerungszustand.“ (S. Neymeyr, Barbara: Fräulein Else. Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion. In: Kim, Hee-Ju / Sasse, Günther (Hg.): Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen, Stuttgart: Reclam 2007, 190-208, hier S. 207.)



henen vom Leben befreien will und mit letzter Kraft das aufgelöste Veronal austrinkt, bereut sie dies auch gleich und fleht den Vetter um Hilfe an: „Paul, Paul! [...] Ich habe Veronal getrunken. [...] Ich hab' es nicht tun wollen. Ich war verrückt. Ich will nicht sterben. Du sollst mich retten, Paul [...] Rette mich!“ (525) Das ‚Spiel‘ nimmt hier eine verhängnisvolle Wendung und mündet in eine Tragödie. Allein in der Schlusszene, bei der halluzinatorischen Vereinigung mit dem Himmlischen hört es endgültig auf. Mit seiner Hilfe wird nach dem unauflösbaren Konflikt die Spannung der Geschichte bis zuletzt bewahrt, die Möglichkeit eines negativen wie positiven Endes, das heißt im Prinzip die gleiche Chance für Elses Tod wie für ihr Leben. Es ist von Belang, dass das Aufhören der Rolle des ‚Spiels‘ mit Elses Tod verknüpft wird. Auf Grund der Logik der Wirklichkeit ist Elses Tod – einige Varianten erwägt sie auch selbst – nicht notwendig und unvermeidlich. Beim fiktional-literarischen Lesen würde jedoch eine solche Lösung die ganze Dramaturgie und die innere Kohärenz der Geschichte in Frage stellen. Ist nämlich das Problem auch ohne Elses Tod zu lösen, dann verliert die Geschichte notwendigerweise ihren tragischen Charakter, und Elses Drama – betäubt von „Haschisch“, „Fieber“, „Veronal“ und nach „Champagner“ riechender Luft – ließe sich hinterher als die ausschweifende und widersprüchliche Handlungsreihe einer wirren und hysterischen Persönlichkeit deuten. Der Papa, der Mündelgelder unterschlägt, die Mama, die ihre Tochter dazu überredet, das Lösegeld unter allen Umständen zu beschaffen, Dorsday, der ein demütigendes Angebot macht wie auch das unehrliche Verhältnis von Paul und Cissy, sie alle wären Teile eines Spieles ohne Einsatz, das offenbar bewirken würde, dass sich die verlorene Ehre auch ohne Opfer wiederherstellen lässt und die Geschichte in Wirklichkeit keine moralische Relevanz hat. Durch Elses Tod zeigt sich dagegen exemplarisch, dass die Ehrlichkeit zwar gerettet werden kann, aber ihr Preis außerordentlich hoch ist: Er erfordert die Selbstaufopferung der einzigen, im Vergleich mit den anderen, ehrsam und moralischen Figur. Zugleich darf auch nicht vergessen werden, dass dem ‚Spiel‘ auch im Sinne des Spielerischen eine wichtige Rolle im Aufbau der Geschichte zukommt: Es löst die Ernsthaftigkeit des Problems, die Aussichtslosigkeit der Lösung, das heißt, es nährt die Hoffnung, dass Elses Opfer, ihr motivisch mehrmals vorweggenommener Tod, letztlich doch vermeidbar wird. Gerade diese Doppeltheit, der tragische Ernst und die spielerische Leichtigkeit, ist es, die fähig ist, die der Konstruktion zugrunde liegende Spannung zwischen beiden extremen Polen bis zuletzt zu bewahren.



## 5. Elses intertextuelles ‚Spiel‘

Abschließend soll noch auf die intertextuellen Aspekte des ‚Spiels‘ eingegangen werden, die im Bisherigen nur kurz berührt wurden. Aus dieser Sicht können nämlich Elses ‚Rollenspiele‘ nicht nur in der immanenten Welt der Geschichte gedeutet werden, sie verweisen gelegentlich sie auf konkrete literarische Werke, Künstler, Musikstücke oder entsprechen dem Stil, dem Schicksal, den Wünschen oder dem Verhalten je eines Opern-, Dramen- oder Romanhelden. Man kann daher Elses Reaktionen, Absichten und Handlungen in manchen Fällen als literarische ‚Rollenübernahme‘ im weiteren Sinne betrachten, die sich nur zum Teil aus ihren eigenen bzw. den in der Geschichte ihr zugeordneten seelischen und moralischen Eigenschaften ergeben. Tatsache ist zugleich, dass sie sich trotz der selbstironischen Kommentare in jedem Fall in die übernommenen Rollen versetzen und mit ihnen voll identifizieren kann. Daraus folgt gleichzeitig, dass die bisher vertretene Auffassung von der Funktion des ‚Spiels‘ nicht verändert werden soll, zumal Elses Leben und Tod von diesem Gesichtspunkt aus nicht ausschließlich in der fiktiven Welt der Geschichte, sondern parallel dazu auch in intertextuellen Wirklichkeiten stattfindet, in denen sich ihre Geschichte virtuell mit anderen (literarischen, musikalischen usw.) Geschichten verknüpft. Es geht aber weniger darum, dass das zwei- oder mehrfache ‚Rollenspiel‘ von Else einander kontrapunktiert, vielmehr handelt es sich, mit bestimmten Modifizierungen, um eine Ergänzung, Spezialisierung und Bereicherung. Um das angesprochene intertextuelle ‚Spiel‘ zu demonstrieren, sollen nun einige solcher Beziehungen angeführt werden. Präsentiert wird dabei, wie sich Elses Denken und Handeln in den konkreten Fällen differenziert und welchem Muster sie folgen.<sup>4</sup>

4 Die ausführliche Erörterung der Frage ist umso weniger nötig, als sich die 1983 erschienene Studie von Aurnhammer, aus welcher die Beispiele stammen, eingehend mit diesen Zusammenhängen auseinandersetzt (s. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Träumen stirbt. Das literarisierte Leben und Sterben von Fräulein Else*. In: Euphorion 77 (1983), S. 500-510.). Seine Betrachtungsweise lässt sich problemlos mit der hier vertretenen Auffassung vereinbaren, weil die bezügliche Fachliteratur – z.B. Oswald, Victor A. Jr. / Mindess, Veronica Pinter: Schnitzler's *Fräulein Else* and the Psychoanalytic Theory of Neurose, in: *Germanic Review* 26 (1951), S. 279-288; Weiss, Robert O.: The Psychoses on the works of Arthur Schnitzler, in: *The German Quarterly* 41 (1968), S. 377-400 oder Bareikis, Robert: Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*: A Freudian Novelle?, in: *Literature and Psychology* 19 (1969), S. 19-32 – auch laut Aurnhammer die Erzählung aus psychologisch-medizinischer Sicht untersucht und dem literarästhetischen Aspekt wenig Aufmerksamkeit widmet (siehe Aurnhammer 1983, S. 500-501.). In seiner Kritik stellt er außerdem fest, dass die Wirklichkeitswahrnehmung und Erlebniswelt von Else in den einzelnen Interpretationen (siehe z. B. Diersch, Manfred: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin: Rütten & Loening 1973; Rey, William H.: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens, Berlin: Erich Schmidt 1968 und Zenke, Jürgen: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, Köln / Wien: Böhlau 1976) auch inhaltlich nicht hinreichend bestimmt und bewertet wird.

Laut Aurnhammer zeigen bereits die ersten Hinweise auf Shakespeares *Coriolan* oder auf den Tenor Ernest van Dyck und die Mezzosopranistin Marie Renard in Massenets Oper *Manon*, dass „Elses Phantasie die Außenwelt zu einer ichbezogenen Traum- und Romanwelt fermentiert“.<sup>5</sup> In *Manon Lescaut*, der treulosen Geliebten, nimmt Elses „Wunschtraum vom freien Liebesleben“ Gestalt an, aber in ihr findet sie auch „den vorzeitigen Tod vorausgedeutet“.<sup>6</sup> Im Prozess der „artifiziiellen Selbststilisierung“<sup>7</sup> zieht Else neben der Literatur auch die Malerei und die Musik heran, wie dies anhand von Schumanns *Karneval* bereits ausführlich dargestellt wurde. Als sie sich am eigenen Spiegelbild ergötzt, erscheint sie für sich wie ein „Renaissancebildnis“.<sup>8</sup> „Auf Wiedersehen, Else. Du bist schön mit dem Mantel. Florentinerinnen haben sich so malen lassen. In den Galerien hängen ihre Bilder, und es ist eine Ehre für sie.“ (513) Die Szene verweist zugleich auf eine frühere Erinnerung Elses zurück, die, lässt man in diesem Zusammenhang den mit Rubens handelnden Dorsday außer acht, ebenfalls mit der Malerei verbunden ist. Jemand, dessen Namen sie nicht mehr weiß – „Tizian hat er keineswegs geheißt“ (484) –, bat einmal darum, sie malen zu dürfen, wie er das wollte. Die Beziehung zur ‚Nacktheit‘ ist eindeutig, da Else gerade in dem Moment diese für sie einst belanglose Geschichte heraufbeschwört, als sie in ihrem Hotelzimmer zu der letzten „Vorstellung“ aufbricht, um sich vor Dorsday und den Hotelgästen auszuziehen und „nackt“ zu zeigen.

Es empfiehlt sich nun, die Geschehnisse vom Anfang bis zum Ende der „Vorstellung“ aus intertextueller Sicht noch einmal zu untersuchen. Besonders interessant ist dies im Lichte der Annahme, die Elses ‚Wunsch nach Wiedergeburt‘ als poetisierten Todeswunsch interpretiert.<sup>9</sup> Das Verlassen des Hotelzimmers, das heißt Elses Abschied vom Leben beginnt laut Aurnhammer mit der Parodie von Johannas Abschiedsmonolog aus Schillers *Die Jungfrau von Orleans*: „Leb’ wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb’ wohl, mein heißgeliebtes Spiegelbild.“<sup>10</sup> (513) Aurnhammer zitiert allerdings nicht den Schlusssatz der Szene: „Wie du im Dunkel leuchtest.“ (513), der, mittelbar auf geistige, himmlisch-engelhafte Wesen von Else vorausdeutend, den parodistischen Charakter in Frage stellt. Der Sterbeprozess von Else nach ihrem ‚Auftritt‘, wie zum Teil schon dargestellt, ist gleichzeitig der Aufstieg in den Himmel – die früheren musikalischen Motive erheben sich im Chor der Engel gleichsam zur sphärischen Musik – und Rückkehr in die

5 Siehe Aurnhammer 1983, S. 501.

6 Ebd., S. 502.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 507.

10 „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften, / Ihr traulich stillen Täler lebet wohl! [Prolog]. Schiller, Friedrich: Werke (NA), Bd. 9. Weimar: Böhlau Nachfolger 1948, S. 180. Siehe Aurnhammer 1983, S. 508.

„kindliche Traumwelt“.<sup>11</sup> Letzteres machen auch die „regressiven Halluzinationen“<sup>12</sup> wahrscheinlich, die sich nach der Einnahme des Veronals verstärken: „Was hast du mir mitgebracht, Papa? Dreißigtausend Puppen. Da brauch ich ein eigenes Haus dazu.“ (526) Die intertextuellen Bezüge von Elses Todesvision zeigen zwei verborgene Zitate.<sup>13</sup> Der Ausdruck „morgen früh“ (526), der in der gleichen Passage wiederholt vorkommt, reimt sich nach Aurnhammer auf die Schlusszeilen „Morgen früh, wenn Gott will, / Wirst du wieder geweckt“ des Wiegenliedes *Gute Nacht, mein Kind!* aus der romantischen Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Die Reihenfolge und Kombination der Verben „schlafen, träumen, fliegen, wecken“ bildet wiederum die strukturelle Entsprechung eines Schlafliedes von Clemens Brentano.<sup>14</sup> Selbst im Sterben bleibt Else ihrer romantischen Traumwelt verhaftet, sie verleugnet nur das Erwachen, worauf die Zeitangabe „morgen früh“ hindeutet. So wird für Else das in Schlaf wiegende Lied von Brentanos Märchen zu einer Art Sterbelied<sup>15</sup>, so wird das bis zum letzten gesteigerte, nicht einmal vor dem Tod zurückschreckende und selbst unbewusst-ungewollt fortgesetzte ‚Spiel‘ zu einem – strukturell wie intertextuell – unumkehrbaren „Trauerspiel“. Im Laufe der Geschichte wird oft der Anschein erweckt, als wäre Elses ‚Spiel‘ nur ein Spiel für sich, als würde sich Else selbst in völlige seelische Spaltung und somit in den Tod treiben. Dies wird auch durch die sich hinter ihrem Äußeren verbergende Frivolität unterstützt, die sich auf Grund von Elses ununterbrochenem inneren Monolog abzeichnet und auf den Leser oft irreführend wirkt. Obwohl dies tatsächlich Teil ihrer Persönlichkeit ist, wird Elses Benehmen von Anfang an auch durch die Absicht und moralische Pflicht der Rettung ihres Vaters motiviert. Jene intertextuellen Rollen, mit denen sie in ihrem Wesen und Verhalten von Zeit zu Zeit verschmilzt, verfeinern und differenzieren

11 Siehe dazu Aurnhammer 1983, S. 508.

12 Ebd.

13 In der Schnitzler-Forschung hat Aurnhammer als erster darauf hingewiesen. Siehe Aurnhammer 1983, S. 509.

14 Die Schlusszeilen des Liedes lauten wie folgt:

„Hörst du, wie die Brunnen rauschen?  
Hörst du, wie die Grille zirpt?  
Stille, stille, laß uns lauschen,  
Selig, wer in Träumen stirbt;  
Selig, wen die Wolken wiegen,  
Wem der Mond ein Schlaflied singt!  
O! wei selig kann der fliegen,  
Dem der Traum den Flügel schwingt,  
Daß an blauer Himmelsdecke  
Sterne er wie Blumen pflückt:  
Schlafe, träume, flieg, ich wecke  
Bald dich auf und bin beglückt.“

Zitiert nach Aurnhammer aus Clemens Brentano (Werke. Band. 3., München: Hanser 1968, S. 320f.)

15 Siehe Aurnhammer 1983, S. 510.

diesen Doppelaspekt in vieler Hinsicht weiter. Besonders gut zu beobachten ist dies in der bedeutenden Umgestaltung von Elses Zustand zwischen der ersten und zweiten Begegnung mit Dorsday, zwischen den beiden Forderungen von „dreißigtausend“ und „fünfzigtausend“ Gulden. Früher wäre sie eher bereit gewesen gleichsam als Gegenwert für das Darlehen zu dienen, nun lehnt sie das radikal ab. Der tatsächliche und symbolische Grund ihres Todes – und dies ist zugleich der letzte und gemeinsame Sinn des strukturellen und intertextuellen ‚Spiels‘ als narratives Konstruktionsprinzip – besteht darin, dass Else sich in verschiedenen ‚Rollen‘ – auf paradoxe Weise – zwar bis zuletzt als eigenständige Figur und wirklicher Gegenpol zu vergegenwärtigen sucht. Doch vermögen diese Versuche, gerade infolge des ständigen Wandels der verschiedenen ‚Rollenspiele‘ und des sich mit ihnen identifizierenden Ichs nur virtuelle Wirklichkeiten heraufzubeschwören, die in der Konfrontation mit der Wirklichkeit immer wieder und schließlich endgültig unterliegen.<sup>16</sup>

16 Ich stimme mit der Auffassung von Aurnhammer (s. Aurnhammer 1983, S. 507.) und ihrer Ergänzung durch Neymeyr überein. Einerseits stellt auch sie fest: „Zwischen gegensätzlichen Wunschvorstellungen schwankend, vermag sie [= Else, Anm. von K.Cs.] trotz ihrer Fähigkeit zu sensibler Beobachtung und kritischer Reflexion die Realität nicht immer angemessen einzuschätzen.“ (Neymeyr 2007, S. 194.) Zum andern weist sie mit Recht darauf hin, dass sich Else „[g]egen das latente Defizienzgefühl“ mit einem „manchmal bis zu narzisstischen Größenphantasien“ reichenden „forcierten Selbstbewusstsein zu wappnen“ versucht. (Ebd.)

„Wir wissen verdammt wenig von den Eintagsfliegen“  
Grenzüberschreitung und Wahrnehmungsveränderung  
in Arthur Schnitzlers Novellette *Ich*

1.

Die den Tagebucheinträgen nach 1917 begonnene, jedoch erst 1927 wieder aufgenommene<sup>1</sup> und schließlich 1968 posthum veröffentlichte kurze Erzählung *Ich* gehört zu den weniger bekannten und „untypischen“ Prosawerken des österreichischen Autors. Thematische Anknüpfungspunkte rücken sie in die Nähe der letzten Erzählung *Flucht in die Finsternis*, doch Erzählweise, Kürze, Prägnanz und Komplexität machen diese bislang leider kaum beachtete Novelle zu einem Glanzstück des Spätwerks. Die Zahl der vorhandenen wissenschaftlichen Untersuchungen ist äußerst gering, meist wird die Novelle im Vergleich mit anderen Werken Schnitzlers oder seines literarischen Umfeldes untersucht.<sup>2</sup> Magdolna Orosz und Peter Plener setzen den Text in einen sprachphilosophischen Kontext und stellen darüber hinaus einen Zusammenhang zu der Kusmitsch-Episode von Rilkes *Malte-Roman* her.<sup>3</sup> In der Einzelinterpretation Michael Winklers<sup>4</sup> verbindet sich die Persönlichkeitsauflösung der Hauptfigur mit den sozialen und politischen Verhältnissen um und nach der Auflösung des Habsburgischen Reiches sowie mit den verzerrenden Wirkungen der Moderne. Die Ambivalenz der Moderne sieht Winkler darin, dass sie zwar den Zugang zur Seele frei lege, jedoch durch die intensive Erfahrung der eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Verletzungen zugleich zu pathologischen Störungen führe.<sup>5</sup> Er liest Schnitzlers Novellette mit dem sozialpädagogischen Blick als Sozialisationsprozess, genauer „als Theorie ihrer möglichen Pathologien“.<sup>6</sup>

1 Vgl. Orosz, Magdolna / Plener, Peter: Sprache, Skepsis und Ich um 1900. Formen der belletristischen Ich-Dekonstruktion in der österreichischen und ungarischen Kultur der Jahrhundertwende. [http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MOrosz\\_PPlener1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MOrosz_PPlener1.pdf) [Zuletzt gesehen: 03.01.2013]

2 Vgl. auch Ritz, Szilvia: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen*. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 60-65.

3 Vgl. ebd.

4 Winkler, Michael: Professionalität allein genügt nicht. Anmerkungen zu einem Text der Wiener Moderne. In: Meyer, Christine / Tetzner, Michael / Rensch, Katharina (Hg.): *Liebe und Freundschaft in der Sozialpädagogik. Personale Dimension professionellen Handelns*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 87-101.

5 Vgl. ebd., S. 89.

6 Vgl. ebd., S. 94.

Im Folgenden möchte ich im Rahmen einer textnahen Untersuchung auf das Moment der Grenzüberschreitung eingehen, das auf allen Ebenen der Erzählung erscheint. Es betrifft gleichermaßen Inhalt und Form wie die konzeptuelle, narrative und sprachliche Dimension und macht das knapp acht Seiten lange Prosawerk zu einem vielschichtigen, äußerst komplexen Text. Der Plot ist leicht zusammenzufassen: Huber, ein Angestellter in der Herrenmodeabteilung eines Vorstadtwarenhouses erblickt bei seinem sonntäglichen Spaziergang im Schwarzenbergpark eine Tafel mit dem Wort 'Park'. Dies zwingt ihn zum Nachdenken über den Sinn des Schildes und der darauf stehenden Bezeichnung. Je länger er darüber nachgrübelt, umso mehr verwirrt ihn die Tatsache, dass er keine sinnvolle Erklärung findet. Seine Verwirrung steigert sich schließlich so weit, dass er alles um sich herum benennen zu müssen glaubt und innerhalb eines Tages dem Wahnsinn verfällt. Dem Arzt, den seine Frau gerufen hat, tritt er mit einem Zettel auf der Brust gegenüber, auf dem steht: Ich.

## 2.

Der Text berichtet gattungsgemäß knapp von einem folgenschweren Tag im Leben der Hauptfigur. Dies erfolgt in vier Abschnitten, von denen die ersten drei von etwa gleicher Länge sind (der Schilderung von Hubers gewöhnlichem, routinemäßigem Tagesablauf folgen die entscheidende Szene im Park, wo seine Verwirrung beginnt und der Nachmittag des gleichen Tages in der Wohnung sowie im Kaffeehaus) und der letzte, kürzeste Teil schließlich dem Ausbruch des Wahns im eigenen Heim gewidmet wird. Erzählt wird durchweg in der dritten Person, lediglich ein einziger Satz steht in der direkten Rede. Dieser wird als scherzhafte Bemerkung zur eigenen Tochter, die vor der Einschulung steht, apostrophiert, im Gesamtzusammenhang liest er sich aber mehr wie eine Warnung an den Leser: „Ja, nächstes Jahr kommst du auch dran.“<sup>7</sup> Mit Winkler ist der Satz auch als Signal für den nahenden, unabänderlichen Eintritt des Kindes in den Prozess der Sozialisation zu verstehen, in die „Maschinerie der Normalisierung, des Verlangens nach Identität und ihrer Zerstörung durch die Einführung in die Welt der Etiketten und Kategorien“.<sup>8</sup> Für den Rest dominiert die erlebte Rede, eingesetzt zur Wiedergabe der Gedanken der Hauptfigur. Bis auf einen Nebensatz, in dem statt *er* plötzlich *ich* steht, bleibt die konsequent verwendete Er-Form beibehalten. Auf diesen Satz mit dem Personenwechsel komme ich im Späteren noch zurück.

7 Schnitzler, Arthur: Ich. Novелlette. In: Ders.: Ich. Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 99-106, hier S. 99. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

8 Winkler 2009, S. 99.

Bleibt man zunächst bei der Konzipierung, beim Entwurf der Erzählung eines ausbrechenden Wahnsinns, begegnet einem gleich die Schwierigkeit, eine Grenzlinie zwischen Gesundheit und Krankheit zu ziehen. Das Problem der Durchlässigkeit oder Unbestimmtheit dieser Grenze beschäftigte Schnitzler nicht nur in diesem Falle, sondern bildet einen nicht unwesentlichen Teil der Erzählstrategie der ebenfalls 1917 begonnenen, jedoch erst im Sterbejahr des Autors, 1931 erschienenen längeren Erzählung *Flucht in die Finsternis*. Wie Huber kämpft auch Robert mit dem Umgang mit Zeichen, die er vielfach falsch interpretiert und auf diese Weise zu wirklichkeitsverzerrenden Einsichten gelangt. Harald Schmidt konstatiert in seinem Aufsatz über Schnitzlers letzte Erzählung, dass eine „doppelte Verfehlung im Umgang mit den Zeichen“ stattfindet, was „die mangelnde Grenzziehung zwischen Möglichem und Wahrscheinlichem und die Tilgung der Kontingenz im Wahnsystem“ verursacht.<sup>9</sup> Bis zum letzten Kapitel halte Schnitzler „im Bewusstsein seines nun manifest paranoid gewordenen Protagonisten den 'Überstieg' ins normale System der anderen, der Alltagsbedeutung“ offen.<sup>10</sup> Schmidts Frage, wie groß der Abstand „zwischen paranoider Systematisierung und den Deutungsschablonen des Alltags“ sei, ist auch in Bezug auf die Novelle *Ich* durchaus relevant.<sup>11</sup>

Der Text beginnt mit dem Satz: „Bis zu diesem Tage war er ein völlig normaler Mensch gewesen.“ (99) Diese Aussage stellt den Leser sogleich vor die Aufgabe, zu entscheiden, um wessen Behauptung es sich hier handele.<sup>12</sup> Eine naheliegende Antwort wäre, es spreche hier ein auktorialer Erzähler. Ist dies der Fall, so wäre seine Aussage nur glaubhaft, wenn der Erzähler vom Anfang bis zum Ende seine Souveränität behielte. Seine Narration wird jedoch immer wieder, immer öfter von der figuralen, also von Hubers Perspektive gebrochen, wodurch die gesamte Erzählung eine ambivalente und eigentümlich schwankende Note erhält.<sup>13</sup> Eine zweite Möglichkeit ist demnach, dass auch die Behauptung der Normalität aus der Figurenperspektive kommt, dann müssen wir allerdings fragen, warum dies gleich im ersten Satz mitgeteilt, betont und mit der minutiösen Wiedergabe des Tagesablaufs quasi belegt werden muss. Vielleicht, weil diese Normalität zur Zeit der Erzählung überhaupt nicht mehr besteht? Oder weil sie nie bestanden hat?

9 Schmidt, Harald: Grenzfall und Grenzverlust. Die poetische Konstruktion des Wahns in Arthur Schnitzlers *Flucht in die Finsternis* (1917/31). In: Rossbacher, Karlheinz / Beutner, Eduard / Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 185-204, hier S. 191.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd., S. 192.

12 Orosz und Plener lesen den Eingangssatz als Verweis auf ein wichtiges Element der Noveltheorie, auf die unerhörte Begebenheit. Vgl. [http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MOrosz\\_PPlener1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MOrosz_PPlener1.pdf) [Zuletzt gesehen: 03.01.2013]

13 Vgl. im Bezug auf *Flucht in die Finsternis* auch Harald Schmidts Ausführungen zur erzählerischen Ambiguität bei Schnitzler. S. 192.

Während des Mittagessens berichtet Huber im Kreis der Familie, so der Erzähler, über „geringfügige Erlebnisse“ im Warenhaus, die allem Anschein nach einen erheblichen Teil des täglichen Gesprächs bilden. An diesem Punkt überlässt der Erzähler das Wort Huber, dessen Perspektive in der dritten Person wiedergegeben wird:

erwähnte die besondere Trägheit des Chefs, der meist erst um zwölf im Geschäft erschien, [sprach] von irgendeiner komischen Erscheinung unter den Kunden, von einem eleganten Herrn, der weiß Gott durch welchen Zufall sich in das Vorstadgeschäft verirrt, sich zuerst etwas hochnäsiger benommen, dann aber von irgendeinem Krawattenmuster gerade zu entzückt gewesen, erzählte von Fräulein Elly, die wieder einmal einen neuen Verehrer hatte, **aber ihn ging das eigentlich nichts an, sie war Verkäuferin in der Abteilung für Damenschuhe.** [Hervorhebung von Sz.R.] (99).

Das Zitat zeigt, dass Huber seine Umwelt kritisch und aus einer vermeintlich festen sozialen und moralischen Position heraus wahrnimmt. Er behält sich das Recht vor, wertend zu urteilen und Klatsch über Kollegen zu verbreiten (wie Fräulein Elly etwa), doch relativiert er seine Aussage sogleich, indem er den Eindruck der Gleichgültigkeit und bescheidenen Zufriedenheit erweckt, wenn er die Grenzen seines Zuständigkeitsbereiches festlegt. Nach dem Motto des Gärtnergehilfen Plutzerkern in Nestroys *Talisman*, „[i]ch gieß den Winterradi, mehr Einfluß verlange ich mir nit“<sup>14</sup>, begnügt sich Huber mit dem ihm zugewiesenen Raum, sei es das einfache Vorstadtwarenhaus, sein „mäßiger Rang“ als „Abteilungsvorstand“ (99) oder die eigene Familie. Die Rahmung dieses bequemen und geordneten Daseins besteht jedoch ausschließlich aus routinemäßigen, habitualisierten Handlungen. Huber führt das Leben eines Durchschnittsmenschen, der ohne besondere Vorkommnisse und Erschütterungen seine gleichförmigen Tage in vermeintlicher Geborgenheit verbringt. Paradoxerweise macht seine Normalität die seelenlose Routine aus, die den Menschen einer Maschine gleich funktionieren lässt. Hubers Welt ist in Ordnung – und gerade das macht es für Außenstehende so gruselig: Zu Hause gab es jeden Morgen „eine harmlose Unterhaltung“, die mitunter „sogar recht vergnügt und immer ruhig“ verläuft. Er führt „eine gute Ehe, ohne Mißverständnisse und ohne Unzufriedenheiten, sie hatten sich gegenseitig nichts vorzuwerfen“. (99) Die Arbeit verlangt nicht viel Einsatz von ihm, „denn was er zu tun hatte, war weder sehr anstrengend noch sehr verantwortungsvoller Natur“, sogar „die Kinder [...] waren brav und hübsch“. (99) Das Fehlen von Missverständnissen in der Ehe deutet aber nicht nur auf Harmonie hin, sondern impliziert insgesamt, dass keine Fragen gestellt werden, weil alles Gesagte als evident akzeptiert oder eben ignoriert wird. Eine Quelle der Erzählung innewohnenden Ironie ist die Dichotomie zwischen der erschreckenden Gleichförmigkeit des Daseins und Hubers sichtlicher Überzeugung, dass gerade darin die Ordnung der Welt bestehe. Da die Unerschütterlichkeit seiner Welt nicht von innerer Haltung, von der Existenz sinnvoller Orientierungspunkte herrührt, sondern von schierer Mono-

14 Nestroy, Johann: *Der Talisman*. Posse mit Gesang in drei Akten. Stuttgart: Reclam 1993, S. 7.



tonie und von sinnentleerten sich wiederholenden Handlungen nur vorgetäuscht wird, vermag schon ein zunächst nebensächlich erscheinender Vorfall den Zusammenbruch seiner Existenz herbeizuführen.

Dem traumatisierenden Ereignis der Grenzüberschreitung zwischen Normalität und Wahnsinn geht eine kleine Episode im Eheleben der Hubers voraus. Nach dem gerade fälligen zweiwöchentlichen Theaterbesuch ist Huber am Abend offensichtlich gut aufgelegt. So gut, dass „Anna bemerkte, ob er sie nicht vielleicht mit Frau Constantin verwechsle, die heute die Hauptrolle gespielt und ihm so besonders gut gefallen hatte.“ (100) Dieses im Privatleben der Eheleute offensichtlich seltene Vorkommnis, das Frau Huber eigens erwähnt, signalisiert eine unerwartete Wendung im rituellen Ablauf des Tages und kündigt zugleich weitere Veränderungen an. Der endgültige Bruch mit der Wirklichkeit erfolgt schließlich im Rahmen einer weiteren ritualisierten Handlung, während des allsonntäglichen Ausfluges. Indem Huber eine physische Grenze, eine kleine Brücke überschreitet, tritt er in eine andere Welt ein. Wie alles andere nimmt er auch diesen Akt nicht bewusst wahr, weil „er es schon hundert Mal vorher getan“ hatte. (100) Doch auf der anderen Seite der Brücke erblickt er plötzlich das ominöse Schild mit der Aufschrift *Park*, das ihn wenig später völlig aus der Bahn werfen und seinen Wahnsinn hervorrufen wird.

### 3.

Die Überschreitung der Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn wird von narrativen Grenzüberschreitungen begleitet. Der ambivalente Erzählmodus unterstreicht nicht nur die Verunsicherung und Erschütterung der Hauptfigur, sondern führt ebenso zur Irritation des Lesers. Auf der einen Seite sind Hubers Spekulationen mitreißend und lassen die Tragik seiner Situation erkennen. Auf der anderen scheint aber stets die Ironie durch. Das Wort des auktorialen Erzählers wird nur an wenigen Stellen unterbrochen: einmal von dem bereits erwähnten Satz in direkter Rede „Ja, nächstes Jahr kommst du auch dran“, gefolgt von der Erzählung Hubers über die Vorkommnisse auf seinem Arbeitsplatz bzw. an zwei weiteren Stellen, wo nicht eindeutig zu entscheiden ist, wer spricht. Ob es sich dabei um die auktoriale oder um die Figurenperspektive handelt, ist deshalb unklar, weil die Sätze „Gegen acht aß man zu Abend“ (100) und „aber zuweilen sah man sich auch ein ernstes Stück an“ (100) zwar die Perspektive des auktorialen Erzählers andeuten, doch sind es Aussagen über die Gewohnheiten der Familie bzw. des Ehepaars Huber, und Huber selbst bezieht sich im Späteren immer wieder mit dem unpersönlichen *man* auf gemeinsame Handlungen. Der Erzählfluss wird in einem längeren Abschnitt fortgesetzt, in dem der auktoriale Erzähler den weiteren Tagesablauf der Nachmittage und

der Wochenenden beschreibt. Die Überschreitung der Parkbrücke verbindet sich mit der Veränderung der Narration, von da an dominiert nämlich die figurale Perspektive, in die sich der allwissende Erzähler nur noch hie und da, mit wenigen Sätzen einschaltet. Diese Einwürfe dienen weitgehend der Leserorientierung, sie geben Auskunft über den Standort der Hauptfigur, verweisen auf den Verlauf der Zeit und auf äußere Ereignisse, auf welche die Figur in Gedanken reflektiert. Parallel zu der vorschreitenden Wahrnehmungsveränderung und zu dem daraus folgenden allmählichen Wirklichkeitsverlust der Figur zieht sich der auktoriale Erzähler immer mehr zurück. Das Erzähltempo passt sich dieser narrativen Strategie an, wenn die anfangs sehr langen Sätze deutlich kürzer werden. Vor allem die den Tagesablauf beschreibenden Sätze sind extrem lang, eigentlich sind sie durch Kommas getrennte Aufzählungen, welche die furchtbare Monotonie des beschriebenen Lebens sichtbar machen. Das Erblicken der Tafel mit der Aufschrift *Park* markiert den Übergang von der auktorialen zur personalen Erzählweise. Die personale Erzählweise distanziert sich aber deutlich von der Person. Huber denkt über sich, seine Familie und seine Umwelt, wie gesagt, in unpersönlichen Kategorien:

Man sah es ihr an, daß es eine ganz alte Tafel war. (101); [m]an sah doch, daß es ein Park war (101); [d]enen mußte man es freilich in Erinnerung bringen, daß dies ein Park war (101); es kam nur darauf an, wie man ihn ansah (101); [f]ür solche Eintagsfliegen sollte man auch eine Tafel aufhängen (101); [m]an setzte sich zu Tisch (103); [f]ür ihn mußte man keine Bezeichnungen hinschreiben. (103); [d]ie Frage war jetzt nur, was für einen Zettel man ihr ankleben sollte. (105); [m]an sollte die Kleinen rechtzeitig daran gewöhnen (105); überall soll man Zettel hinspendeln (106); sogar die Farben muß man bezeichnen (106)

Das Pronomen *man* wird indes in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Winkler interpretiert diese Stellen als Versachlichung und Entpersonalisierung des Raumes und der lebenspraktischen Beziehungen mit anderen.<sup>15</sup> Das unpersönliche Pronomen lässt sich aber auch im Sinne von *Alle* lesen, wie etwa „[m]an sah es ihr an, daß es eine ganz alte Tafel war“, dann bezeichnet es Menschen wie Huber in einer verallgemeinernden Bedeutung. Andererseits bezieht sich *man* auf eine undefinierte Obrigkeit, eine höhere Instanz, die z.B. befugt ist, Tafeln und Hinweisschilder aufzustellen. Eine abstrakte Ordnung also, die unpersönlich und undurchsichtig ist. Auf der Suche nach einem Sinn, der in dem Aufhängen der Tafel gefunden werden könnte, behilft sich Huber in seiner wachsenden Verunsicherung damit, dass er davon ausgeht, die Welt sei logisch eingerichtet, von dieser Logik bewegt und so seien einzelne Vorkommnisse erklärbar: „Immerhin mußte es seinen Grund haben.“ (101) Dementsprechend überlegt er sich plausible Gründe, die zugleich der Bekräftigung der Gültigkeit seiner Ansicht der Dinge und der impliziten Beteuerung seiner „Normalität“ dienen: „Vielleicht gab es Leute, die nicht so sicher waren, wie er, daß das ein Park war. Vielleicht hielten sie es für ganz

15 Winkler 2009, S. 95.

gewöhnlichen Wald [an der] Wiese, wie den Wald und die Wiesen, von denen er eben herunterkam. Denen mußte man es freilich in Erinnerung bringen, daß das ein Park war.“ (101) Seine Gedanken kreisen um die scheinbar überflüssige Aufschrift Park und suchen nach einem Sinn. Die Bemühung um diesen Sinn generiert eine, auf den ersten Blick abwegige, weil absurde Erklärung:

Ein schöner Park übrigens, herrlich. – Vielleicht gab es Leute, die es für ein Paradies gehalten hätten, wenn die Tafel dort nicht gegangen wäre. Haha, ein Paradies. Und da hätte vielleicht einer sich danach benommen – seine Kleider abgeworfen und öffentliches Ärgernis erregt. Wie sollte ich [denn] wissen, sagte er auf der Polizei, daß es nur ein Park war und nicht das Paradies. (101)

An dieser einzigen Textstelle schlägt die Er-Form unvermittelt in Ich-Form um, wird danach aber sofort wieder, innerhalb desselben Satzes auf die gewohnte Weise fortgesetzt. Das Einschmuggeln des Personalpronomens *ich* gibt der narrativen Struktur noch einen Dreh, indem das *ich* sich sowohl auf irgendjemand, der sich im Paradies wähnt und selbstvergessen öffentliches Ärgernis verursacht, als auch auf Huber beziehen kann, der damit selbst zum Verletzer, Übertreter geltender Normen würde. Der abrupte Wechsel zurück in die Er-Form suggeriert demnach das einstweilige Bestehen der Selbstkontrolle über die geistige Verwirrung. Wie dünn jedoch der Faden ist, mit dem Huber an der Wirklichkeit und an der Normalität hängt, verdeutlicht die Wiedereinschaltung des auktorialen Erzählers, der mitteilt, dass Huber im Anschluss an den vorherigen Gedankengang beim Anblick eines „nicht mehr sehr jungen wohlbeleibten Paares“ (101) laut auflacht und damit unangenehm auffällt.

Die Wahrnehmungsveränderung Hubers wird auf der narrativen Ebene durch die Ambiguität der Erzählweise sichtbar gemacht. Das Schwanken zwischen den Perspektiven, die Beschleunigung des Erzähltempos, die Kürzung der Sätze und der am Schluss erfolgende Tempuswechsel von Präteritum in Präsens, als Hubers Wahn schon ausgebrochen ist und er alles, Menschen und Gegenstände mit beschrifteten Zetteln benennt – all dies führt den Leser zusammen mit Huber in die Verunsicherung. Das Wechselspiel zwischen Außen- und Innenperspektive bietet jedoch auch reichlich Raum für Ironie und lässt die Erzählung zwischen Tragik und Komik in der Schwebe.

#### 4.

Je mehr Huber sich in die Entschlüsselung des vermeintlichen Sinns verstrickt, umso unwahrscheinlicher werden seine Erklärungsversuche. Die schrittweise Einsicht in die Relativität der Dinge zwingt ihn zur Konstruktion neuer Sinnzusammenhänge, die seine Verwirrung aber nur weiter vertiefen. Er versucht die Welt zu verstehen, indem er sich in die Perspektive anderer hineinversetzt. Dass es ausgerechnet die Perspektive von

Eintagsfliegen ist, für die der Teich im Park ein Meer war, und die am Ende des Tages bereits tot sein werden, führt diesen Sinnstiftungsversuch ad absurdum. Die Übernahme der Perspektive der kleinen Insekten beeinträchtigt Hubers Zeitgefühl: Wie den ephemeren Wesen ein menschlicher Tag das ganze Leben bedeutet, so glaubt Huber statt drei Minuten mehrere Stunden auf einer Parkbank verbracht zu haben. Er verinnerlicht die Zeitrechnung der um ihn schwirrenden Eintagsfliege, fliegt wie diese nach Hause und misst die Zeit mit den zunehmenden Jahren des Insekts: „Es war halb zwei. Nun feierte die Eintagsfliege ihren fünfundfünfzigsten Geburtstag.“ (102) Für seine Bewegungen und in Bezug auf seine nachfolgenden Handlungen stehen Verben des Fliegens, „er schwebte“, „[e]s kam immer der Bruchteil einer Sekunde, in der keiner seiner Füße den Boden berührte“, die Straßenbahn „flog noch rascher als er“ (102), „[m]öglich, daß er heraufgeflogen war“, [d]as Wort flatterte durch die Luft“ (103), was wiederum die Überschreitung der Grenzen der Realität und zugleich auf allmählichen Realitätsverlust hindeutet. Infolge seines neuen Bewusstseinszustandes sieht Huber plötzlich alle an- und abwesenden Gegenstände überdeutlich vor sich und benennt sie als Beweis der Uneingeschränktheit seiner geistigen Kräfte. Seinen Zustand verrät jedoch, dass er in seiner Erzählung über die Eintagsfliege am Mittagstisch ein Wort verwendet, das er vorher nie ausgesprochen hat.

Die Beschriftung des Parks als Park ist die Feststellung einer Evidenz und zugleich deren Infragestellung. Das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten stößt Huber immer tiefer in den Wirbel einer zerfallenden Wirklichkeit, die er mit aller Kraft zusammen zu halten sucht. Seine Welt gerät dadurch aus den Fugen, dass er alles als immer schon gegeben und daher automatisch als richtig und logisch voraussetzt. So fällt es ihm nicht auf, dass er eine Brücke überschreitet, weil er es schon unzählige Male getan hat; auch die Tafel, die seine Verstörung verursacht, obwohl sie ihm nie vorher auffiel, muss immer schon dort gehangen haben; und wenn etwas grundlos erscheint, dann muss es laut Huber ein Traum und kann unmöglich die Wirklichkeit sein.

Die Aufschrift *Park* setzt die bis dahin stabile Welt in Bewegung. Bedeutungen verschieben und relativieren sich. Signifikant und Signifikat driften auseinander, ohne eine für Huber erkennbare Beziehung aufzuweisen. Die Zeichen tanzen in seinem Kopf wie Eintagsfliegen, deren Blickwinkel er übernommen hat. Er benutzt ein neues Wort, über dessen Herkunft er nichts weiss und es „flattert durch die Luft“ (103), verliert sich spurlos, ebenso wie Eigennamen ihre Beziehung zu den Trägern verlieren. So stellt sich die Identität der Person, die mit einem Namen bezeichnet wird, in Frage. Die Namen einer Person können, je nachdem, von wem und in welchem Zusammenhang sie benannt wird, von Kontext zu Kontext variieren. Beim Anblick der Dame hinter der Kaffeekasse denkt Huber: „Die Frage war jetzt nur, was für einen Zettel man ihr ankleben sollte. Magdalene? Fräulein Magdalene? Oder Sitzkassiererin?“ (105) Der neue Blick

lässt ihn über Dinge und Sachverhalte nachdenken, die bis dahin nicht in sein Blickfeld geraten waren. Die Unsicherheit, die der Schwund der Bedeutungen verursacht, reißt ihn mit und zerstört seine vermeintlich heile Welt, weil sie von Grund auf in Frage gestellt wird. Seine Wirklichkeit verändert sich radikal. Nach dem Erlebnis im Park ist sie nur noch eine aus Worten konstruierte virtuelle Wirklichkeit, von deren Existenz Huber sich nicht überzeugen kann.<sup>16</sup> Die Signifikationen werden undurchsichtig, weil die Bezeichnungen und Bedeutungen keinen Zusammenhang mehr zeigen. Es beginnt ein Spiel der Signifikanten, in dem sie sich verselbständigen, der Sinn verloren geht und in Buchstaben zerfällt. So gilt nicht einmal mehr ein Artikel in der Zeitung als sinnvolle Einheit: „Er sah nichts als die gedruckten Buchstaben.“ (104)

## 5.

Hubers Scheitern an der Vieldeutigkeit der Welt ist tragisch und komisch zugleich. Komisch, weil der Auslöser des Scheiterns und die Situation, in die die Hauptfigur in Folge des plötzlichen Verstehenwollens gerät, absurd ist. Komisch ist es außerdem, weil hier ein Mensch, überfordert von einer banalen Kleinigkeit, falsch reagiert. Tragisch, weil die ganze Welt eines Menschen aus den Fugen gerät und er jedweden Halt im Leben verliert. Tragisch ist es fernerhin, weil ihm damit seine Lebensgrundlage genommen wird und er untergehen muss. Im Gegensatz zu Winkler sehe ich Huber nicht als Opfer der Normalität, der reflexiv zu bleiben versucht<sup>17</sup>, sondern als Opfer der Normalität, der sie zu verlieren glaubt und sie durch die zwanghafte Benennung ihrer Elemente wieder herstellen will. Durch Benennung glaubt er die Dinge und Personen ordnen zu können. Dabei wird er mit der Erfahrung konfrontiert, die Hugo von Hofmannsthal 1895, noch vor der Entstehung des Chandos-Briefes festgestellt hatte:

Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt. Die unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition, die Lügen der Ämter, die Lügen der einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödlicher Fliegen auf unserem armen Leben. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt.<sup>18</sup>

16 Vgl. Schmidt 2000, S. 192.

17 Vgl. Winkler 2009, S. 93.

18 Hofmannsthal, Hugo von: Eine Monographie. „Friedrich Mitterwurzer“ von Eugen Guglia. In: Ders.: Reden und Aufsätze I. 1891-1913. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1979, S. 479-483, S. 479. (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden)

Dieser kleine Text von Schnitzler zeigt eine verstörende Tiefe, die auch den Leser schwindeln macht. Er gewährt einerseits einen Einblick in die Wirbel der Sprache und lässt zugleich das ganze Gewicht von Hubers Feststellung deutlich werden: „Welche ungeheure Verwirrung war in der Welt. Niemand kennt sich aus.“ (105) Mit dem Verlust der Bedeutung bricht die Kommunikation zusammen, ohne die der Mensch aber nicht existieren kann. Obwohl Schnitzler sich zwar immer wieder mit den Grenzen sprachlichen Ausdrucks konfrontiert sah und der Sprache skeptisch gegenüber stand, verfiel er nie in eine Sprachkrise und versuchte stets, das Meistmögliche mithilfe von Worten auszudrücken. Deshalb steckt vielleicht ein kleiner Trost in der Ironie dieser Erzählung: Pfllegt man von vornherein einen reflektierten Umgang mit sich, mit der Sprache und der Umwelt, bleibt einem das Schicksal eines Huber womöglich doch erspart.

Zsuzsa Bognár

## Bewältigungsstrategien kritischer Lebensereignisse in den Novellen

*Die Toten schweigen und Der Tod des Junggesellen*  
von Arthur Schnitzler

### 1. Einführung

Im vorliegenden Beitrag wird eine interdisziplinär ausgerichtete Analyse der Novellen *Die Toten schweigen* (1890) und *Der Tod des Junggesellen* (1908) vorgelegt. Da in beiden Novellen solche psychologischen Dimensionen im Mittelpunkt stehen, die bei Lösung von Krisensituationen – mit dem Terminus der Entwicklungspsychologie *kritischen Lebensereignissen* – zu beobachten sind, scheint es nicht inadäquat, die narratologische Untersuchung durch die Verwertung psychologischer Erkenntnisse zu erweitern. Für ihre Einbeziehung spricht übrigens auch diejenige, in der Forschung bekannten These, laut der in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre bei Schnitzler eine „entscheidende Wende“ in Richtung der „konsequenten Psychologisierung“ erfolgte.<sup>1</sup>

Um das psychologische Umfeld zu umreißen, in dem der Autor und seine Texte verortet werden können, spricht der Beitrag zunächst die viel diskutierten Bezüge des Schnitzler-Werks zu der Freudschen Psychoanalyse an. Wenn dabei der psychoanalytischen Auslegung Schnitzlers Grenzen gesetzt werden, so resultiert daraus nicht die Bezweiflung der psychologischen Annäherung überhaupt, sondern die Suche nach einer anderen, für die Problematik der beiden Novellen angemessenen Terminologie. Eine solche bietet die moderne Theorie der Entwicklungspsychologie, die im nächsten Schritt auf ihre für die Literaturwissenschaft adaptierbaren Ergebnisse hin befragt wird. Anknüpfend daran werden schließlich beide Novellen parallel untersucht, wobei sich narratologische und psychologische Erkenntnisse gegenseitig bedingen.

1 Lukas, Wolfgang: Das Selbst und das Fremde – epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996, S. 15

## 2. Schnitzler und die Psychologie

### 2. 1. Zur Problematik der psychoanalytischen Auslegung bei Schnitzler

Die wohl dokumentierte Beziehung zwischen Schnitzler und Freud soll noch bis zum Anfang der 1980er Jahre Grund genug gewesen sein, die Freudsche psychoanalytische Theorie als unbestreitbares Analyseinstrument zur Interpretation der später entstandenen Schnitzler-Werke zu benutzen.<sup>2</sup> In den darauf folgenden Jahrzehnten wurde jedoch die Anwendbarkeit der Freudschen Begriffe bei der Erschließung der psychologischen Aspekte des Schnitzler-Œuvres immer mehr in Zweifel gezogen. Diesbezüglich machte Wolfgang Neuber darauf aufmerksam, dass für Schnitzler selbst mehrere Grundthesen Freuds, etwa die Adaptation des Ödipus-Mythos in der psychoanalytischen Theorie und die strikte Trennung der psychischen Instanzen als Es, Ich und Über-Ich, bedenklich erschienen.<sup>3</sup> Neuber folgert daraus, dass Schnitzlers Begegnung mit der Psychoanalyse komplex genug war, um ein differenziertes Herangehen an die Problematik zu erfordern. Er meint, „ihr Einfluß ist in kognitiver Hinsicht groß“,<sup>4</sup> aber „im Gegensatz zur Psychoanalyse will [Schnitzler] den Menschen nicht durch das Modell der erst definierten Normalität angepaßt wissen“.<sup>5</sup>

Neuber ähnlich, beruft sich auch Jacques Le Rider auf die einschlägigen Aufzeichnungen des Autors, die zum ersten Male 1976 unter dem Titel *Über Psychoanalyse* erschienen sind, wenn er die Verschiedenheiten zwischen Schnitzler und Freud demonstrieren will.<sup>6</sup> Trotzdem kommt er, die Motivation des Ich bei Schnitzler betreffend, zu einer anderen Schlussfolgerung.

Nach Le Rider wurzelten Schnitzlers Vorbehalte gegen die psychoanalytische Methode bei all seiner Bewunderung Freuds in der Überzeugung, dass die Annahme des Unbewussten einer moralischen Freisprechung gleichkäme. Schnitzler hätte sich nämlich, so Le Rider, statt des Unbewussten für eine mittlere Qualität, das Mittelbewusstsein eingesetzt, mit dessen Hilfe er eine Instanz geschaffen hätte, die noch unter der Kontrolle des Ich stehen müsste. Und wenn er behauptete, „es wird viel öfter ins Mittel-

2 z. B. Worbs, Michael: *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983

3 Neuber, Wolfgang: *Paradigmenwechsel in psychologischer Erkenntnistheorie und Literatur: Zur Ablöse des Herbartianismus in Österreich* (Herbart und Hamerling, Freud und Schnitzler). In: Zeman, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literaturhistorischen Entwicklung*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989, Bd. 4., Teil 1, S. 472.

4 Ebd., S. 471.

5 Ebd., S. 472.

6 Schnitzler, Arthur: *Über Psychoanalyse*. Hg. v. Reinhard Urbach, In: *Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 1976, Heft 2. S. 277-284.



bewusste verdrängt als ins Unbewusste”,<sup>7</sup> hätte er damit die moralische Verantwortlichkeit des Ich behaupten wollen.<sup>8</sup>

Neuber gegenüber, der in Schnitzlers Widerstand gegen das psychoanalytische „Modellierungsbemühen“ zwar eine Enthüllung,<sup>9</sup> aber keineswegs eine radikale Widerlegung der institutionalisierten gesellschaftlichen Spielregeln sieht,<sup>10</sup> ist Le Rider davon überzeugt, dass die Zulassung solcher Spielräume nicht in Schnitzlers Absicht liegen konnte:

Während sämtlicher Phasen seines Schaffens war Schnitzler ein unnachsichtiger Moralist und pessimistischer Beobachter des Niedergangs individueller und kultureller Werte. Als agnostischer und skeptischer Rationalist glaubte Schnitzler nur an einen Wert ohne Vorbehalt: an die Wahrheit, welche er als Fundament der Ethik ansetzte.<sup>11</sup>

Ohne das kritische Potential des Schnitzlerschen Werks in Frage zu stellen, erscheint für mich eine solche Festsetzung des Autorstandpunktes als Einengung. Die Deklaration der Unnachgiebigkeit der Wahrheit gegenüber, wie sie in Schnitzlers Notizen steht,<sup>12</sup> kann für den Privatmenschen sicherlich stimmen, nicht aber für den Schriftsteller. Umso weniger als man sich – wie bekannt – in der krisenvollen Atmosphäre der Jahrhundertwende in Wien in jedem Lebensbereich mit der Erschütterung der geltenden Normen und Werte konfrontiert sehen musste. Was Schnitzlers Interesse erweckte, war gerade die Orientierungssuche des Einzelnen, um entsprechende Lebensstrategien zu entwickeln. Es war Freud, dem es in der therapeutischen Praxis darum ging, das Verdrängte hervorzulocken und die 'Wahrheit' zu erschließen, Schnitzler dagegen richtete sein Augenmerk auf das Umgekehrte: wie Verdrängung sattfindet und weshalb sie unabwendbar erscheint. Und dies tat er aus der Einsicht heraus, dass – um wiederum

7 Schnitzler, Arthur: Beziehungen und Einsamkeiten. Aphorismen, ausgew. und eingeleitet von Clemens Eich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1987, S. 99.

8 Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen Verlag 2007, S. 54.

9 Neuber 1989, S. 472.

10 Gerade die Radikalität vermisst Claudio Magris in Schnitzlers Darstellung der gesellschaftlichen Konventionen. Seine berühmte Schnitzler-Studie beginnt mit der Feststellung, dass der Dichter der untergehenden Monarchie „[...] die Tragödie und Leere dieses Lebensstils und dieser Verstellung beschrieb“; wenige Zeilen weiter bemerkt Magris aber kritisch: „doch lassen [den Dichter] manche Inhalte, das Szenarium seiner Dichtung, die Darstellung der kennzeichnendsten Aspekte der Gesellschaft [...] wiederum am [Habsburgischen] Mythos teilhaben“. In: Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000, S. 242.

11 Le Rider 2007, S. 55.

12 Le Rider zitiert hier aus der folgenden Notiz Schnitzlers: „Ich weiß nicht, ob diese Neigung, wahr gegen mich zu sein, von Anfang an in mir lag. Sicher aber ist, daß sie sich im Laufe der Jahre gesteigert hat, ja, daß mir diese Neigung heute die lebhafteste und beständigste Regung meines Innern zu sein scheint.“ In: Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien: Eine Autobiographie. Frankfurt am Main: Verlag Fischer Taschenbuch 2006, S. 324.

Neuber zu zitieren – „[...] nur das bewußte Sicheinlassen auf die scheinhafte kollektive Wirklichkeitserfahrung die einzige Möglichkeit darstellt, die soziale Praxis weiterhin aufrechtzuerhalten”.<sup>13</sup>

Um die Variabilität der Verhaltensweisen bei Schnitzler nachzuweisen, scheint vom Nutzen zu sein, bei einer solchen psychologischen Theorie nachzufragen, die das Verhalten des Ich nicht im Hinblick auf die gesellschaftlichen Normen, sondern auf die individuellen Bestrebungen hin einstuft. Als Stütze bietet sich eine zentrale Kategorie der Entwicklungspsychologie, die *kritisches Lebensereignis* genannt wird.

## 2. 2. „Kritisches Lebensereignis“ als Kategorie der Entwicklungspsychologie

Ursprünglich galt das kritische Lebensereignis als ein Begriff der Traumaforschung, wobei sich diese mit Vorliebe literarischer Muster bediente: Für die Veranschaulichung traumatisierender Katastrophen holten einschlägige Lehrbücher ihre Beispiele gewöhnlich aus den Homerischen Epen.<sup>14</sup>

Systematische Forschungen gab es in der Traumaforschung erst seit dem 18. Jahrhundert: „[A]ls erster verwendete Oppenheim (1889) den Begriff der ‚traumatischen Neurose‘, das Konzept ist schon bei Charcot (1886) zu finden”.<sup>15</sup> Beide Namen kommen auch im Umfeld von Freud vor,<sup>16</sup> so ist es nicht zu verwundern, dass auch er sich mit dem Phänomen des Traumas auseinandersetzte.<sup>17</sup> Die Verbreitung des Begriffs in fachlichen Kreisen vollzog sich hauptsächlich infolge der psychischen Auswirkungen des Ersten Weltkrieges, für Schnitzler müssen also seine Symptome schon bekannt gewesen sein. Mit der Einschränkung, dass dies nur für die ärztliche Praxis gelten konnte: In den Schnitzler-Werken kommt keine traumatische Neurose vor. Vielmehr begegnen seine Figuren kritischen Lebensereignissen, auch wenn diese als solche zu Schnitzlers Zeiten in der psychologischen Forschung noch nicht existierten. Wie bekannt, ist es jedoch keine Seltenheit, dass die Kunst manche Fragestellungen der Wissenschaft vorwegnimmt. Diese Beobachtung wird von den ausgewählten Schnitzler-Novellen in

13 Neuber 1989, S. 469.

14 Vgl: van der Kolk, Bessel A. / McFarlane, Alexander C. / Weisaeth, Lars (Hg.): Traumatic Stress: Grundlagen und Behandlungsansätze. Paderborn: Junfermann 2000, S. 71.

15 Seidler, G. H. / Hoffmann, Arne / Rost, Christine: Der psychisch traumatisierte Patient in der ärztlichen Praxis. In: Deutsches Ärzteblatt, Heft 2, Februar 2002, S. 77.

16 Freud war der deutsche Übersetzer von Charcots Werk Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie (1886), in dem die Hysterie öfters aus einem „traumatischen Ursprung“ heraus erklärt wird.

17 Wie bekannt, spielen in der Sexualtheorie Freuds die traumatischen Kindheitserfahrungen eine entscheidende Rolle.

hohem Maße bestätigt; es wird noch gezeigt werden, dass sich ihre Figuren dementsprechend verhalten, wie es die Entwicklungspsychologie später modellierte.

Auf dem Weg zu ihrer Entstehung bildete die Life-Event-Forschung in Amerika die nächste Etappe, die in Anknüpfung an das Stressmodell von Selye und parallel mit der Traumaforschung ins Leben gerufen wurde. Während die Traumaforschung traditionell auf die Folgen von Extrembelastungen fokussiert, ist die Life-Event-Forschung an „verschiedensten einschneidenden Lebensereignissen und deren Folgen für das Individuum“ interessiert.<sup>18</sup>

Nach der Definition der meist zitierten Expertin, Sigrun-Heide Filipp, welche für ein 2007 erschienenes Lehrbuch für Entwicklungspsychologie formuliert wurde, stellen kritische Lebensereignisse eine „raumzeitliche Verdichtung eines Geschehensablaufs innerhalb und außerhalb der Person dar und lassen sich somit im Strom ihrer Erfahrung datieren und lokalisieren“.<sup>19</sup> Es geht also um konkrete Lebenserfahrungen, welche erwartungsgemäß bei dem Betroffenen eine Krise auslösen müssen. Wie das Wort *Krise* etymologisch auf das griechische Wort *krisis* zurückgeht, das *Trennung*, *Wendepunkt* oder *Entscheidung* bedeutet, so hat jede Krise mit der Unterbrechung von etwas Gewohntem zu tun. Daraus folgend nennt man kritisch solche Ereignisse, die eine Umstellung von Lebensplänen und Handlungsrouinen erfordern.<sup>20</sup> Die Entwicklungspsychologie betrachtet als krisenhaft in der Mehrheit Ereignisse mit negativer Folge und sie forscht danach, wie der Mensch mit ihnen erfolgreich umgehen kann. Dabei werden kritische Lebensereignisse nicht unbedingt als Ausnahmefälle aufgefasst, sondern als typische Vorkommnisse moderner Gesellschaften mit bedrohlicher Konsequenz wie eine Scheidung oder der Verlust des Arbeitsplatzes („explanatorisches Konzept“), oder als unausweichliche Stadien des menschlichen Lebens wie der Tod geliebter Personen („deskriptives Konzept“).<sup>21</sup>

Die ausgewählten Novellen Schnitzlers thematisieren beide Typen von kritischen Lebensereignissen. Die tragenden Konzepte, auf denen im Laufe der Analyse fokussiert wird, sind: Todeserfahrung und Ehebruch. Nicht nur müssen die Figuren dem Tod einer nahe stehenden Person begegnen, unmittelbar danach werden sie genötigt, sich mit dem Phänomen des Ehebruchs auseinanderzusetzen, wobei dieser sowohl auf ihre Privat- als auch ihre soziale Sphäre Auswirkungen hat.

Über die gemeinsame Konzeptstruktur hinaus spricht für die Verbindung der Novellen auch ihre aufeinander verweisende inhaltliche Konstruktion; sie ermöglicht, die No-

18 Lieberei, Barbara: Diagnostische Kriterien und Entwicklung eines diagnostischen Interviews für die posttraumatische Verbitterungsstörung. Dissertation. Berlin 2008, S. 11.

19 Brandtstädter, Jochen / Lindenberger, Ulman (Hg.): Entwicklungspsychologie der Lebensspanne. Ein Lehrbuch. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 2007, S. 338.

20 Ebd., S. 339.

21 Ebd.

vellen als Fortsetzungen voneinander zu lesen. Ein Zusammenhang besteht dabei nicht nur auf der Ebene der erzählten Geschichte, sondern auch auf der des Erzähldiskurses.

### **3. *Die Toten schweigen* und *Der Tod des Junggesellen* – Eine vergleichende Analyse**

#### **3.1. Ähnlichkeiten und Unterschiede**

In *Die Toten schweigen* erlebt die Protagonistin Emma bei einem heimlichen Rendez-vous mit ihrem Geliebten einen Unfall, bei dem dieser ums Leben kommt. Daraufhin sieht sich die Frau genötigt, von dem Daliegenden zu fliehen, um den Ehebruch vor der Umwelt und dem eigenen Mann zu verheimlichen, bis sie schließlich, zu Hause angekommen, sich der Loyalität ihres Mannes anvertraut und zu dem Entschluss kommt, alles einzugestehen. In *Der Tod des Junggesellen* stehen drei betrogene Ehemänner im Mittelpunkt, die am Totenbett ihres Freundes, eines Junggesellen, durch das Testament erfahren müssen, dass jede ihrer Ehefrauen mit dem Freund eine (oder auch mehrere) Affäre hatte, und bis auf einen sind sie bereit, über die Untreue der eigenen Frau stillschweigend hinwegzukommen.

Die Rollenverteilung ist in beiden Novellen gleich: Es ist immer wieder eine Frau, die untreu wird, ein Mann, ihr Partner in der illegitimen Liebe, der stirbt, und in jeder Story gibt es einen Ehemann, der mit der Tatsache des Betrugs konfrontiert wird. *Die Toten schweigen* endet in dem Augenblick, in dem Emma zum entscheidenden Bekenntnis bereit ist, und dass ihre Berechnung auf das verständnisvolle Benehmen des Ehemanns nicht verfehlt war, bewahrheitet sich in *Der Tod des Junggesellen*.

Die Handlungssequenzen haben in beiden Novellen eine andere Reihenfolge:<sup>22</sup> In *Die Toten schweigen* bilden der Todesunfall und die darauf folgende Todeserfahrung den inhaltlichen Wendepunkt; dieser Ereigniskonstellation gegenüber werden in der anderen Novelle Leser und Protagonist mit dem Tod des ehemaligen Freundes bereits am Anfang konfrontiert; einen neuen Lauf gibt den Geschehnissen das öffentliche Vorlesen des Testaments. Stand bisher erwartungsgemäß die Erinnerung an den Junggesellen bei den Protagonisten im Zentrum, so richtet sich ihr Interesse von jetzt an einzig und allein auf das eigene Eheleben. Die grundlegende Gemeinsamkeit beider Novellen ergibt sich also nicht aus der Ähnlichkeit der Handlungsstruktur, sondern aus der Äquivalenz der Handlung tragenden Konzepte sowie der Fokussierung auf die inneren

22 Vgl. zum Begriff der Handlungssequenz: Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Berlin: Suhrkamp 1988, S. 118.

Prozesse der Protagonisten, die schließlich in die gleiche Richtung der Selbstbestätigung laufen.

Im Zusammenhang mit der Konzeptstruktur ist unbedingt hinzuzufügen, dass trotz dessen, was diese Titel suggerieren, der Tod in beiden Novellen im Vergleich zum Thema Ehebruch eine eher untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Wie Bettina Matthias bemerkt, wirkt der Tod bei Schnitzler „nicht als inhaltliches, etwa als moralisches – oder psychologisches – Problem, sondern primär als ästhetisches“.<sup>23</sup> Darunter ist zu verstehen, dass der Tod in beiden Novellen zunächst die Funktion hat, eine Ereigniskette in Bewegung zu setzen, im Laufe derer die Protagonisten ihre Ehestrategie neu denken müssen. *Die Toten schweigen* beginnt als Liebesnovelle, zunächst erscheint nur der auf Emma wartende, ungeduldige Geliebte, höchstens das Sturmwetter lässt eine Katastrophe vorahnen. Der Unfalltod tilgt nicht nur seine Gestalt aus der Novelle, er markiert auch hinsichtlich des Erzähldiskurses eine Zäsur: War bisher die Außenperspektive vorherrschend, wobei sich – der traditionellen Prosa gemäß – Erzählerbericht und Dialog abwechselten, erfolgt jetzt plötzlich, wie Zoltán Szendi darauf aufmerksam machte, „die graduelle Einengung der Erzählperspektive“.<sup>24</sup> Das Interesse ist von nun an vollständig auf das Innere der Protagonistin gerichtet.

Der Tod der nahestehenden Person, des Freundes besitzt in der Novelle *Der Tod des Junggesellen* sogar noch mehr als in der vorigen eine Struktur bildende – ästhetische – Funktion. Den eigenen Tod nutzt der Junggeselle dazu, seine drei Freunde, den Arzt, den Kaufmann und den Dichter an seinem Sterbebett zu versammeln, um ihnen einen boshaften Streich zu spielen.

Der ersten Novelle ähnlich, wird hier bis zur Konfrontation mit dem Verstorbenen die Grundkonstellation entworfen; zunächst werden die Hauptfiguren und ihre Beziehungen zueinander vorgestellt. Im Gegensatz zu *Die Toten schweigen* haben aber die Figuren keinen Eigennamen, sie werden durch ihre Berufe gekennzeichnet. Dies ist eine Andeutung dafür, dass sie in ihren gesellschaftlichen Aufgaben und Pflichten bereits aufgegangen sind. Nach dem Wendepunkt vollzieht sich auch hier ein Wechsel in personales Erzählen, wenn der eine Protagonist nach dem anderen eine Ehediagnose zu erstellen beginnt.

Obwohl im Ausklang der beiden Novellen die Protagonisten eine gegensätzliche Lösung der Situation wählen – die Frau hat vor, ihrem Mann alles einzugestehen, während sich die Männer dafür entscheiden, ihren Frauen nichts zu sagen –, resultiert dies bloß

23 Matthias, Bettina: *Masken des Lebens, Gesichter des Todes*. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 14.

24 Szendi, Zoltán: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers. In: Csúri, Károly / Horváth, Géza (Hg.): *Erzählstrukturen 2. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*. Szeged: JATE 1999 [Acta Germanica 10], S. 94-109, hier S. 107.

aus ihrer gegensätzlichen Position in der Ehebeziehung. Im Wesentlichen sind sie bei ihrer Wahl vom gleichen Interesse geführt, nämlich vom Aufrechterhalten des eigenen sozialen Status’.

### 3.2. Zum Konzept Ehebruch

In *Die Toten schweigen* macht die Darstellung der seelischen Krise der Protagonistin den größten Umfang der Novelle aus: Innerer Monolog und erlebte Rede wechseln sich durchgängig, nicht selten sogar innerhalb eines einzigen Absatzes, um den Gefühls- und Gedankenwirbel fassbar zu machen; der Übergang zwischen ihnen wird anfänglich durch eine neutrale Erzählerstimme oder unpersönliche Infinitivsätze geschaffen.

Sie starrte die Augen an; die gebrochenen Augen, und bebte zusammen. Ja, warum glaube ich es denn nicht – es ist ja gewiß... das ist der Tod! Und es durchschauerte sie. Sie fühlte nur mehr: ein Toter. Ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoß. [...] Und jetzt erst kam ein Gefühl entsetzlicher Verlassenheit über sie. Warum hatte sie den Kutscher weggeschickt? Was für ein Unsinn! Was soll sie denn da auf der Landstraße mit dem toten Manne allein anfangen? Wenn Leute kommen... Ja, was soll denn sie tun, wenn Leute kommen?<sup>25</sup>

Durch die Wiedergabe des Bewusstseinsprozesses kann man verfolgen, wie sich die Protagonistin von dem Geliebten stufenweise nicht nur physisch, sondern auch psychisch entfernt. Zunächst ist sie noch um den Verunglückten instinktiv besorgt und schickt den Kutscher des umgekippten Wagens weg, um Hilfe zu holen. Dann bemerkt sie, dass er gestorben ist, und auf einmal möchte sie vor dem „blassen fürchterlichen Mann“ „Schutz“ haben.(113) Stärker als die Furcht vor dem Toten wird in ihr bald die Furcht vor dem Ehebruch-Skandal: „Nur hier nicht entdeckt werden. Um Himmels willen, das ist ja das einzig Wichtige, nur auf das und auf gar nichts anderes kommt es an – sie ist ja verloren, wenn ein Mensch erfährt, dass sie die Geliebte von ...“ (113) Überhand nimmt von nun an die erlebte Rede, die Sätze werden immer kürzer und zerbröckelter, und immer seltener werden sie durch den distanzierten Erzähler angehalten.

Während der Flucht pendeln Gedanken und Gefühle unablässig zwischen Reue und Selbstvergewisserung. Der Tod des Einmal-Geliebten ist für Emma nicht mehr der Rede wert. Was ihre mentale und seelische Energie verbraucht, ist die Flucht selbst, und sie kann sich nur auf ihre familiären und gesellschaftlichen Verpflichtungen berufen, um ihre Tat zu rechtfertigen. Der psychischen Realität entsprechend, wird dabei ihr Ver-

25 Schnitzler, Arthur: *Die Toten schweigen*. In: Ders.: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1993, S. 105-120., hier S 112-113. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

such der Selbstvergewisserung nicht als linearer Prozess dargestellt, sondern auch die Schwankungen und Rückfälle werden wiedergegeben:

Und wenn sie jetzt dort im Graben läge und er am Leben geblieben wäre? Er wäre nicht geflohen, nein... er nicht. Nun ja, er ist ein Mann. Sie ist ein Weib – und sie hat ein Kind und einen Gatten – Sie hat recht gehabt, – es ist ihre Pflicht – ja ihre Pflicht. Sie weiß ganz gut, daß sie nicht aus Pflichtgefühl so gehandelt... Aber sie hat doch das Rechte getan. Unwillkürlich... wie... gute Menschen immer. Jetzt wäre sie schon entdeckt. (116)

Schließlich und endlich kommt es aber Emma freilich nicht auf ihre „Verpflichtungen“, sondern auf die eigene soziale Sicherheit an, die für sie mit sozialem Prestige identisch ist: „Ja, das war die Hauptsache; für nichts hätte sie sich zu Grunde gerichtet.“ (116)

Vom Bewahren der Ehe als sozialer Institution werden auch die Ehemänner in *Der Tod des Junggesellen* motiviert, wenn sie sich dafür entscheiden, in Zukunft von dem Testament des trügerischen Freundes zu schweigen und den Hausfrieden zu bewahren.

Der Junggeselle müsste enttäuscht sein, wenn er noch am Leben wäre: Den einzigen Kaufmann ausgenommen, löst sein Geständnis, dass er die Frauen aller drei Freunde „habe [...] gehabt“, keine große Erschütterung aus.<sup>26</sup> Wie diese auf das Testament reagieren, entspricht das den Vorstellungen, mit denen die mit ihnen identifizierten Berufsklassen gewöhnlich verbunden werden; nicht einmal die daraufhin dominierende erlebte Rede sorgt dafür, den einzelnen Porträts individuelle Züge zu verleihen. Der Arzt wird sorgenvoll und schon resigniert dargestellt, der Dichter eitel und eingebildet. Zunächst will er nicht einmal annehmen, dass ihm ein solch schändlicher Fall nicht erspart geblieben ist:

Ob es nicht sogar Lüge war, was in diesem Testament geschrieben stand? Die letzte Rache des armseligen Alltagsmenschen, der sich zu ewigem Vergessen bestimmt wusste, an dem erlesenen Mann, über dessen Werke dem Tode keine Macht gegeben war? Das hatte manche Wahrscheinlichkeit für sich. Aber wenn es selbst Wahrheit war, – kleinliche Rache blieb es doch und eine mißglückte in jedem Fall. (220)

Für den Arzt erscheint der vor vielen Jahren begangene Betrug, wenn er seiner „alternden, milden, ja gütigen Frau“ und des „behaglichen Heims“ gedenkt, von einer „rätselfaften, ja erhabenen Unwichtigkeit“. (220) Bei dem Dichter ist die erste, instinktive Reaktion ein Schimpfwort, das durch das verletzte Selbstwertgefühl hervorgebracht wird. Seine Wut nimmt jedoch schnell ab, wenn er beginnt, über die aktuelle Ehekonstellation nachzudenken:

Denn seiner Gattin Leib war welk und ohne Duft für ihn, und allzu lange war es her, daß sie aufgehört hatte, ihm die Geliebte zu bedeuten. Doch anderes war sie ihm geworden, mehr und edleres: eine

26 Schnitzler, Arthur: *Der Tod des Junggesellen*. In: Ders.: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1993, S. 213-224., hier S. 219. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

Freundin, eine Gefährtin; voll Stolz auf seine Erfolge, voll Mitgefühl für seine Enttäuschungen, voll Einsicht in sein tiefstes Wesen. (220)

Im Hinblick auf die gut funktionierende Gegenwart kommt er, dem Arzt gleich, zu der Einsicht, dass es sich im eigenen Interesse nicht lohnen würde, in der Vergangenheit herumzuwühlen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass er bereit wäre, seiner Frau zu vergeben. Er tut so, wie es von einem echten Dichter, der Menschenschicksale gestaltet, zu erwarten ist: Er behält das Testament für sich zurück, um es einmal, später, nach der eigenen Beerdigung seiner Frau zukommen zu lassen und damit sich selbst ein Andenken zu stiften.

Dass sich den anderen beiden gegenüber der Kaufmann über die Untreu seiner Frau nicht so leicht hinwegsetzen kann, ist damit zu erklären, dass sie ihm vorzeitig verstorben war und die Trauerarbeit noch nicht vollständig geleistet wurde. Er ist erbittert und verabschiedet sich schnell von dem Arzt und dem Dichter, um sich seinen Erinnerungen ungestört hingeben zu können.

Nach der Entwicklungspsychologie wirkt ein negatives Lebensereignis desto kritischer, je mehr Lebensbereiche dadurch betroffen werden, wobei auch die „Zielrelevanz“, d. h. die Gefährdung zentraler Ziele der Person ein maßgebender Faktor ist.<sup>27</sup> Diese These für die Schnitzler-Novellen adaptierend, kann man die panische Angst bei Emma einerseits und die relative Gelassenheit der betrogenen Freunde eher annehmen: Wie diese ihre Identität vor allem durch die ausgeübte Berufstätigkeit definieren, ist für jene die soziale Akzeptanz die Grundlage der Existenz. Die Enthüllung des Ehebruchs würde die Einbettung in das Sozialgefüge für die untreue Frau unmöglich machen, während die Männer wegen des Skandals zwar belächelt, aber in der beruflichen Sphäre keineswegs ruiniert würden.

Nach der Entwicklungspsychologie ist ein Kennzeichen kritischer Lebensereignisse, dass sie „ein hohes Maß an Lebensveränderungen mit sich bringen, die das bis zu einem bestimmten Zeitpunkt im Leben aufgebaute Passungsgefüge zwischen der Person und ihrer Umwelt attackieren“ und dabei individuelle Bewältigungskompetenzen herausfordern.<sup>28</sup> Die erfolgreiche Bewältigung verlangt – entgegen der Erwartung – nicht die passive Annahme der veränderten Lebenssituation, sondern die Neugestaltung des Passungsgefüges. Dies kann auf verschiedene Art und Weise verwirklicht werden. Entweder durch „Veränderungen innerhalb der Person“ oder Veränderung der Umwelt, oder drittens durch Suche nach einer neuen Umwelt, wobei in den letzten beiden Fällen die Umwelt an die Person angepasst wird.<sup>29</sup>

27 Brandtstädter 2007, S. 359.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 338.



Da Schnitzlers Helden in den gesellschaftlichen Konventionen heillos verstrickt sind, ist für sie die erste Option, der Identitätswechsel die einzig mögliche Bewältigungsstrategie. Bis auf den Kaufmann sind die Protagonisten auch geneigt, sich ihres mit dem Alter veränderten Interesses in der Ehebeziehung bewusst zu werden und daraufhin den vermeintlichen Ehebruch zu tolerieren. Ob das noch als eine glückliche Strategie bezeichnet werden kann, bleibt allerdings zweifelhaft. Emmas neues Ich in der Novelle *Die Toten schweigen*, wie sie es im Spiegel anblickt, zeugt nicht von Lebenszuversicht:

Und sich selbst gegenüber im Wandspiegel sieht sie ein Gesicht, das lächelt, grausam und mit verzerrten Zügen. Sie weiß, dass es ihr eigenes ist, und doch schaudert ihr davor... Und sie merkt, daß es starr wird, sie kann den Mund nicht bewegen, sie weiß es: dieses Lächeln wird, solange sie lebt, um ihre Lippen spielen. (119)

### 3. 3. Eine Abwertung des Todes?

Wie gezeigt wurde, gilt für beide Novellen, dass dem Konzept Ehebruch mehr Triebkraft zugewiesen wird als dem der Begegnung mit dem Tod. Nicht das Todeserlebnis, sondern das Abreagieren des Ehebruchs erscheint für die Protagonisten als kritisches Lebensereignis. In den erzählten Ehegeschichten wurde dadurch, mit dem konkreten Todesfall eng verbunden, das eine Mal auch das Ethos der Solidarität und Liebe, das andere Mal auch das der Freundschaft relativiert.

Emma kommt am Ende der Novelle *Die Toten schweigen* plötzlich auf den Gedanken, dass sie durch den im Stich gelassenen Geliebten verraten werden könnte, und zwar in dem medizinisch kaum erdenklichen Fall, wenn dieser trotz des Anscheins am Leben geblieben wäre. Es gibt sogar einen Augenblick, in dem sie daraufhin den Tod des Geliebten wünscht – daher der Titel. Ihr Albtraum ist aber gleichzeitig ein Warnzeichen dafür, dass die Erinnerung an den Toten und das eigene Versäumnis bei dem Umgang mit dem Tod nur zeitweilig verdrängt werden kann.

In *Der Tod des Jungesellen* vollzieht sich demgegenüber eine stufenweise Relativierung des Todes bis zum beinahe Grotesken. Das erste Ereignis in der Novelle ist die Ankündigung des kommenden Todes, ein wichtiger Schauplatz ist das Sterbezimmer des Verstorbenen mit dem trauernden Diener, und auch die rituelle Totenschau wird nicht ausgespart. Im Verhalten des Arztes kann man noch fachliche Ernsthaftigkeit entdecken, während des Vorlesens des Testaments schwindet aber jeder Respekt dem Toten gegenüber. Und wenn der Dichter letztlich den Entschluss fasst, den Streich des Jungesellen, den er eine halbe Stunde früher noch beschimpft hat, zu wiederholen, ist das schon eine frivole Geste dem Tod gegenüber.

Der Tod bleibt also in beiden Novellen ein tragendes Konzept, in *Die Toten schweigen* als etwas Unausweichlicher und in *Der Tod des Junggesellen* wird der Tod zu einer Fratze, etwas Provokativem. Darin, dass er von den Protagonisten Schnitzlers nicht vom Gewicht eines kritischen Lebensereignisses behandelt wird, steckt allein tiefe Gesellschaftskritik.

## Dramatische Liebes-Spiele bei Arthur Schnitzler

„Liebelei – es gibt nichts Entzückenderes. Aber Liebe –? Sie zerstört, sie entnervt, sie nimmt den ganzen Menschen in Anspruch, sie wirkt verdummend.“<sup>1</sup> Diese Worte lässt Schnitzler den Protagonisten Theodor Kaiser in einer Studie zu seinem Einakter *Liebelei* aussprechen, die für die endgültige Fassung gestrichen wurden, wahrscheinlich eine zu heftige Aussage für die damalige Zeit, obwohl sie sehr treffend die Haltung der jungen Leute des *Fin de siècle* zum Ausdruck bringen, für die bloß die Stimmung des Augenblicks zählte und die Liebe als ein zeitvertreibendes Spiel galt. Das *Fin de siècle* ist die Zeit des rasanten Fortschritts, der Industrialisierung und bahnbrechenden wissenschaftlichen Erkenntnisse, die den Menschen in den Glauben versetzen, sich von seinen theologischen und philosophischen Positionen, von seiner Lebensordnung als transzendentes Wesen lösen zu können. Gesellschaftliche Werte werden nicht mehr als absolute Normen angesehen, sondern lassen sich als Relative in das Gesamtbild der Welt einordnen. Die Relativierung der Werte geht zu Lasten ihrer Verbindlichkeit und so ist auch die Liebe kein Absolutum mehr, sondern kann zum Objekt menschlichen Denkens und Handelns werden.

Bei Arthur Schnitzler wird die Österreichische Moderne zum ersten Mal auf der Bühne zum Ereignis. Die Hinwendung zur menschlichen Psyche, die Entfaltung seelischer Ereignisse als zentrales Thema steht im Vordergrund, in seinen Prosawerken und zugleich in den dramatischen Texten. Ein Novum ist, dass man vom großen Theater zum kleinen, intimen greift, das von einem exklusiven Publikum besucht wird, das sich für die Manifestationsformen der menschlichen Seele interessiert. Der Dramatiker Schnitzler zeigt eine besondere Vorliebe für alles Spielhafte, erfreut das Publikum mit komödiantischen Typen, die halb tragisch, halb komisch eigene Schwächen und Fehler vorspiegeln. Psychologische Sprachentlarvung, entfesselte Daseinschaotik bestimmen ein faszinierendes Spiel mit Welten, Wesen und Worten.<sup>2</sup>

In dem Einakter *Liebelei* handelt es sich um eines der zur Bestimmung des *Fin de siècle* wohl wichtigsten Phänomene überhaupt: Sein und Schein. Bezeichnend ist die psychologische Komponente, die auf eine „nuancierte“ Seelenstudie hinweist, verankert

- 1 Schnitzler, Arthur: Studie zur Liebelei. Nachlaß (B/94). In: Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag 1968, S. 31.
- 2 Vgl. Vogelsang, Hans: Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Spiel mit Welten, Wesen, Worten. Wien: Braumüller Verlag 1981.

in einer Welt, in der die Relativierung der Werte dominiert. Die Nuancierung der gestalteten Liebes-Spiele, denn diese bilden den Kern des dramatischen Werkes, liegt im Mischen von bipolaren Positionen, wie Treue-Untreue, Glück-Unglück, Liebe-Betrug, Moral-Unmoral, wobei im Stück sich das Ewig-Menschliche, das Zeitlos-Wirkende offenbart, abstrahiert man den bürgerlichen Konventionsrahmen derjenigen Zeit, in der es geschrieben worden ist. Schnitzler durchschaut die Leichtfertigkeit seiner Gesellschaft, erkennt die tragischen Keime, in denen sich Katastrophen ankündigen. Der Dichter registriert und speichert das bohème Erleben in sich, um es sich dann, gefiltert durch sein soziales Gewissen und sein Ethos, von der Seele zu schreiben. In dem scheinbar oberflächlichen Milieu entstehen die toderntesten Probleme von Identität und Ich, symptomatisch für die Zeit und lassen an Ernst Mach und seine erkenntnistheoretischen Überlegungen zum „unrettbaren Ich“ denken.

*Liebelei*, ein Schauspiel in drei Akten, am 9.10.1895 am Wiener Burgtheater uraufgeführt, brachte dem Autor den Durchbruch in das literarische Bewusstsein der Zeit. Als Ort und Zeit der Handlung werden „Wien“ und „Gegenwart“ angegeben, d.h. die Mitte des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, wobei die Intention des Dramatikers war, ein Volksstück mit dem Titel „Das arme Mädel“ zu schreiben. Das Novum besteht in der Thematisierung des Schicksals vom Wiener Mädel, deren „einfache Tragik“ mit ihrem Untergang „burgtheaterfähig“ wird, wobei zu bemerken ist, dass sich der dramatische Text in seiner Endfassung auf die „Liebelei“-Geschichte und ihren Konsequenzen konzentriert. Das Stück ist vom Autor selbst als „Schauspiel“ und nicht als Tragödie ausgewiesen; obwohl die Handlung tragische Züge aufweist und auch ein tragisches Ende nimmt, kann man es streng poetologisch nicht als Tragödie bezeichnen. Theaterhistorisch ist Schnitzlers Bühnenstück im Bereich des Boulevardtheaters anzusiedeln, das Elemente der unterhaltsamen Konversationskomödie mit einer modernen Figuren- und Handlungskonzeption verbindet, wobei die Bezeichnung „Schauspiel“ der Sache am ehesten gerecht wird. Die Ansiedlung im Bereich des Boulevardtheaters darf jedoch keineswegs als negatives Qualitätsurteil über sein Werk angesehen werden, denn es bezeichnet lediglich den Ort und Rahmen der Wirkung seines Dramas. Zugleich kann behauptet werden, dass *Liebelei* die zeitgenössische Form des Salontheaters entwickelt, bzw. eine Art Schlüsselloch- und Zimmertheater etabliert, weil stets die intime Kulisse<sup>3</sup> genutzt wird, um das epochentypische Thema der Liebe außerhalb der Ehe, das Thema der Doppelmoral, des Liebesbetrugs und seiner Konsequenzen darzustellen.

Ausgehend vom literarischen Topos „Liebesbetrug“ können alle Handlungsstränge, die von der Triade Liebe, Vertrauen und deren Enttäuschung erzählen, zusammengefasst

3 Vgl. Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Schauspiele in drei Akten. Stuttgart: Reclam 2002.

werden. Liebesabenteuer, unverbindliche Affären, Spiele mit der Liebe – schon der Titel des Einakters suggeriert dies –, vermitteln ein Bild von der Lebensweise der jungen Leute, deren Dasein auf Boheme und erotische Erlebnisse ausgerichtet ist, auf Vergnügen, Genuß und Spiel, ohne Verpflichtungen den anderen gegenüber. Doch die Komödie der Liebes-Spiele verwandelt sich in eine Tragödie der Liebe, weil die Protagonisten zu wenig voneinander wissen und in diesem Sinne aneinander vorbeileben. Schnitzler thematisiert die Gesellschaft des Wiener *Fin de siècle*, die er minutiös durchschaut und bemüht den literarischen Topos reichlich. In der als bohem geltenden Welt ist die Bindung an das eheliche Treueversprechen aufgehoben. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass außereheliche Beziehungen „moralisch nicht als verwerflich angesehen werden. Vom sozialen Standpunkt betrachtet, werden „Liebschaften sowohl innerhalb der eigenen gesellschaftlichen Schicht, als auch zwischen Angehörigen verschiedener gesellschaftlicher Schichten eingegangen.“<sup>4</sup> Es ergibt sich für ein „süßes Mädel“ die Möglichkeit, eine Beziehung zu einem Mann aus der „hohen Gesellschaft“ einzugehen und auch andere stereotype Kombinationen<sup>5</sup> von Mann und Frau, zwischen denen sich eine „Liebelei“ abspielen kann. Peter von Matt spricht über das sogenannte „Schnitzler Paradox“<sup>6</sup>, demzufolge der „belanglose Liebesverrat“ zum Tod führt und der „ernsthafte Liebesverrat“ belanglos ist. Der ernsthafte Liebesverrat ist belanglos, da in einer Gesellschaftsordnung, in der die Liebe ausgeklammert wird, ein „ernsthafte Liebesverrat“ nicht vorkommen kann, weil seine Voraussetzungen wegfallen, nämlich Liebe und Liebesvertrag. Der belanglose Liebesverrat führt zum Tod, da im Wien des *Fin de siècle* außereheliche Beziehungen zwar nicht moralisch, wohl aber gesellschaftlich sanktioniert wurden, weil dies mit dem Ehrenkodex der Zeit zusammenhängt, auch wenn sich dieser als sinnlos bewährt.

Ein regelrechter Liebesverrat scheint in dem Drama *Liebelei* nicht vorzukommen. Die Voraussetzungen für ihn fehlen, denn es gibt keinen Liebesvertrag. Christine Weiring und Fritz Lobheimer, die als Hauptprotagonisten einer „Liebelei“ auftreten, tauschen kein Versprechen über ihre Liebe aus, nichts, was die Dauerhaftigkeit und Tiefe ihrer Beziehung symbolisieren soll. Ihre Beziehung steht von Anfang an unter dem Aspekt ihrer zeitlichen Begrenztheit, dem Glücksverzicht<sup>7</sup>, der explizit festgelegt wird. „Von der Ewigkeit reden wir nicht...“ lautet die Aussage von Fritz, worauf Christine

4 Mayer, Michael D.: Der literarische Topos des Liebesverrats in Arthur Schnitzlers *Liebelei*, Universität des Saarlandes, WS 1999-2000, S.1-17, hier S.5.

5 Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999.

6 Vgl. ebd., 282f.

7 Vgl. Fliedl, Konstanze: Schnitzlers Sprachen der Liebe. In: Fliedl, Konstanze / Polt-Heinzl, Evelyn / Urbach, Reinhard (Hg.): *Schnitzlers Sprache der Liebe. Wiener Vorlesungen im Rathaus*. Wien: Picus Verlag 2006, S.11-34, hier S. 16.

antwortet: „...ich weiß ja, daß es nicht für immer ist...“<sup>8</sup>. Somit ist die Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten als eine Liebelei zu betrachten, die auch als solche von beiden akzeptiert wird. Für Fritz scheint Christine zunächst eine Ablenkung und „Erholung“ von seiner Beziehung zu jenem „dämonischen Weib“ zu sein. Und Christine scheint sich mit der Tatsache abgefunden zu haben, dass zwischen ihr und Fritz nicht mehr ist als zwischen Theodor und Mizi, nämlich eine flüchtige Beziehung auf der Basis von Sympathie und erotischer Attraktion, bei der den Beteiligten die zeitliche Begrenztheit bewusst ist. Theodor beschreibt diese Liebeleien als Beziehungen, „wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat“ (12). Doch der Schein trügt, denn so sehr Christine beteuert, dass sie sich mit der Endlichkeit ihrer Beziehung einverstanden erklärt, so deutlich ist es auch, dass sie für Fritz tatsächlich Liebe empfindet. Sie will einiges aus seinem Leben wissen, worauf Fritz ihre Fragen mit den Worten zurückweist: „Gefragt wird nichts. Das ist ja gerade das Schöne. Wenn ich mit dir zusammen bin, versinkt die Welt – punktum. Ich frag’ dich auch um nichts.“ (27) Diese Ablehnung von persönlichen Fragen, demonstriert den Versuch, Distanz zu bewahren, tiefere Gefühle erst gar nicht aufkommen zu lassen. Dass Christine mehr für Fritz empfindet, als dieser zugibt, ihr gegenüber zu empfinden, zeigt ihre Reaktion auf seine ablehnende Haltung: „Mich kannst du alles fragen.“ (27) – das ist auch ihr Drama. Liebe und Liebelei bilden die beiden Pole zwischen denen das Drama sich abspielt, nämlich Christines explizite Liebeserklärung „du bist mein Alles“ (23) und ihre Enttäuschung nur als „Zeitvertreib“ (87) ausgenutzt worden zu sein.

Ob Fritz seine Beziehung zu Christine bloß als eine Liebelei sieht, oder ob er sie doch tatsächlich liebt, ist nicht so klar ersichtlich. Einerseits vertritt er wie Theodor den Typ eines jungen Mannes des *Fin de siècle*, der es sich leisten kann, sich ganz seinen Launen zu widmen, sich die Zeit mit belanglosen Liebesspielen zu vertreiben. Andererseits unterscheidet er sich aber auch von Theodor und dem Typ, den dieser repräsentiert, durch ein vielschichtigeres Gefühlsleben. Er scheint seinen Liebesbeziehungen mehr Bedeutung beizumessen als sein Freund, denn er versucht seine Liebschaften „ernst“ zu nehmen und entwickelt sie sogar zu persönlichen „Liebestragödien“ (13). Das kann man aus folgender Bemerkung Theodors schließen: „Du bist unverbesserlich; scheint es. Wenn du die Absicht hast, auch die Sache wieder ernst zu nehmen –“(13). Die Beziehung zwischen Fritz und Christine gewinnt im zweiten Akt eine tiefere Dimension. Während er zunächst zwischen sich und ihr eine gewisse Distanz wahren will, durch das Unterbinden von persönlichen Fragen, zeigt er plötzlich Interesse an Christines Lebensumständen. „Und noch eins möcht’ ich: Daß du mir einmal viel von dir erzählst...

8 Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart: Reclam 2002, S. 24. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

recht viel... ich weiß eigentlich so wenig von dir.“<sup>(43)</sup> Dieser plötzlichen Interessensbekundung und dem Sinneswandel von Fritz geht die Vereinbarung zum Duell mit dem Ehemann seiner ehemaligen Geliebten voraus. Es wird nicht deutlich, ob Fritz hier nun Christine und sich selbst gegenüber eingesteht, dass er doch Liebe für sie empfindet, oder ob er plötzlich glaubt sie zu lieben, da er weiß, dass ihre Beziehung vielleicht schon am nächsten Tag durch seinen Tod im Duell beendet sein kann. Die Ambivalenz der Figur von Fritz wird durch seine Haltung deutlich, in dem Moment, in dem er die Grenzen der Konventionen überschreitet. Seine plötzliche Aufrichtigkeit Christine gegenüber bringt einen momentanen Stimmungswechsel und lässt melancholische Züge erkennen. Der liebevolle, tolerante Blick in die ärmliche Welt Christines führt zur Auflösung der Spielhaltung und zur Akzeptanz des „anderen“ Daseins. Doch er erkennt in seiner Sehnsucht nach der Möglichkeit eines anderen Glücks, dass es nur eine Illusion ist. Das Spiel mit der Liebe endet mit dem Aneinandervorbeileben beider Protagonisten. Die Abschiedsszene sollte ihre Position klären, doch keiner wird sich dessen bewusst, dass sie in verschiedenen Welten leben. Das scheinbare Glück der letzten gemeinsam verbrachten Stunde ist pure Illusion, weil der Abgrund zwischen ihnen unüberbrückbar ist. Eigentlich stirbt Fritz keinen Liebestod für Christine und auch nicht für jene „dämonische“ Frau, über die berichtet wird, sondern er stirbt im Duell als Konsequenz seiner Haltung einem sinnlosen Ehrenkodex gegenüber.

Die Nachricht über den Duelltod löst die eigentliche Katastrophe aus, den Selbstmord von Christine, die schockiert ist zu erfahren, dass Fritz wegen einer Beziehung mit einer anderen Frau in den Tod gegangen ist. Theodors Bericht, dass Fritz auf der Fahrt zum Duell „auch“ von ihr gesprochen habe, verfehlt seine tröstende Intention. In diesem „auch“ glaubt Christine zu erkennen, dass sie bloß eine zufällige und austauschbare Liebschaft gewesen ist, fühlt sich in ihrer Liebe verraten und begeht Selbstmord. Es stellt sich die Frage, ob es sich wirklich in diesem Fall um einen Liebesverrat handelt. Fritz hat eigentlich keinen Liebesvertrag gebrochen, weil es keinen gegeben hat. Trotzdem hat Christine ein Recht darauf, sich aus ihrer Perspektive gesehen verraten zu fühlen, weil sie ihn geliebt und an diese Liebe eine Erwartung geknüpft hat. Dadurch, dass sie wissentlich gegen die Regeln der gesellschaftlichen Praxis der Liebeleien handelt, indem sie diese Regeln nicht für sich akzeptiert, scheitert sie mit ihrer Haltung. Somit ergibt sich für sie nur die eine Möglichkeit, sich aus dieser gesellschaftlichen Ordnung völlig zurückzuziehen, d. h. Selbstmord zu begehen, der nicht bloß als ein Akt der Verzweiflung zu sehen ist, sondern auch als eine Erkenntnis der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. Dadurch, dass sie die Ausweglosigkeit ihrer Lage erkennt, verklärt sie ihren physischen Untergang zur Utopie eines von den Zwängen der Gesellschaft befreiten Individuums. Gunter Selling interpretiert den Zusammenbruch Christines als Konsequenz ihrer Enttäuschung bloß eine „Liebelei“ erlebt zu haben, ohne

die Erfüllung einer wahren Liebe in Erfahrung zu bringen.<sup>9</sup> Christa Melchinger ist der Auffassung, dass Christine an der Wirklichkeit der „Liebelei“ stirbt, welche „die Liebe zum Gegenstand eines Spiels macht, das sie entwertet, indem es sie formalisiert.“<sup>10</sup> Reinhard Urbach betrachtet die Haltung von Fritz als bloßes Spiel, als bloße Liebelei, die zu seinem Untergang und implizit zu dem von Christine führt.<sup>11</sup>

Stellt man *Liebelei* und *Reigen* nebeneinander, weisen beide Werke kaum Gemeinsamkeiten auf, obwohl in beiden dramatische Liebes-Spiele dominieren. Die gesellschaftliche Ordnung ist in *Liebelei* noch vorhanden, vertreten durch Christine, die daran zerbricht, weil sie ihre Regeln nicht einhält, indem sie an ihre Illusion von der Liebe als etwas Unwiederholbarem glaubt, und letztendlich den Tod für diese Illusion auf sich nimmt. Im *Reigen* gibt es keine gesellschaftliche Ordnung mehr, denn in einer Welt, in der die Liebe etwas Wiederholbares ist und auf Sex reduziert wird, gelten keine Regeln mehr. Die Flucht aus der Einsamkeit führt in die Vergänglichkeit der Fiktion von Liebe, die in Wirklichkeit nur Paarung ist statt Liebe, nur Wiederholung statt Dauer. Dort wo die „Liebelei“ endet, setzt der „Reigen“ ein, und wo der „Reigen“ sich schließt, beginnt die „Liebelei“. <sup>12</sup>

Schlußfolgernd kann festgestellt werden, dass Schnitzler in seinem Einakter *Liebelei* die Ratlosigkeit der modernen Krise gestaltet, jene Ratlosigkeit der Rollenspiele zur Deckung der Scheinmoral und der unbeeinflussbaren Mechanismen der Konventionszugehörigkeit.

9 Vgl. Selling, Gunter: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam: Rodopi 1975, S. 185f.

10 Melchinger 1968, S. 38

11 Vgl. Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. Bd. 56. Velber bei Hannover: Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 1968, S. 44f.

12 Ebd., S. 39.



*Das weite Land* – „ein weites Feld“  
Zur Dramaturgie der Schnitzlerschen Entlarvungspsychologie

In seiner Untersuchung zu dem Schnitzler-Werk *Das weite Land* weist Christian Benne auf den seltsamen Widerspruch hin, dass dieses Drama „kaum Interpreten gefunden [hat]“, obwohl es zu den meistgespielten Stücken des österreichischen Autors zählt. Der eine von Benne erwähnte, aber von ihm wohl nicht mitgeteilte Grund dafür sei, dass das Drama geringe „interpretatorische Herausforderungen“ wegen der klaren Verhältnisse anzubieten habe.<sup>1</sup> Brechend mit den „hergebrachten Analysen“<sup>2</sup> deutet der Verfasser deshalb das Stück aus der Perspektive der Kierkegaardschen Philosophie. Ausgehend von der These, dass der zentrale Konflikt des Werkes „im Entscheidungszwang“ der jungen Erna bestehe,<sup>3</sup> kommt er zur Schlussfolgerung, dass Schnitzler „doppelbödig“ sei, „als die glatte Oberfläche vermuten lässt“<sup>4</sup>. Wir können zwar der ersten Feststellung weniger zustimmen, der letzten viel mehr, hinzufügend zugleich, dass die vielschichtige Ironie, die das ganze Werk umfasst, nur zum Teil aus dem Ironiebegriff Kierkegaards abzuleiten ist. Aus dramaturgischer Sicht kann diese nämlich auch tragische Ironie genannt werden, mit der Ergänzung, dass sie sich nicht nur in der linearen Handlungsführung als Vorwegnahme des Verhängnisses erweist, sondern in der Gesamtstruktur des Stückes vorhanden ist. Denn es gibt keine Strukturebene des Werkes, die durch ironische Spannung nicht bestimmt wäre und daraus ergibt sich die außergewöhnliche Komplexität dieses Schnitzler-Dramas.

Schon die Gattungsbestimmung „Tragikomödie“ verweist auf die widerspruchsvolle Schicksalsdarstellung, in der die Hybridität sowohl vom gesellschaftlichen Aspekt her als auch aus dessen Perspektivierung her untersucht werden soll. Obwohl die Lebenswege der meisten Hauptfiguren auf eine tragische Wende zugesteuert werden, will ihnen der Autor die Katastrophe einer klassischen Tragödie offensichtlich nicht zueignen. Und schon in dieser Verweigerung zeigt sich die ironische Ambivalenz, oder eher Polivalenz, mit welcher der Verfasser die von ihm so gut gekannte Oberschicht der *Fin de siècle*-Gesellschaft sieht. Diese Zwiespältigkeit bestimmt folglich auch die ganze Dramenstruktur, in der das virtuose Wechselspiel zwischen den äußeren Ereignissen und

1 Benne, Christian: *Das weite Land: Schnitzlers kierkegaardsche [sic!] Bilanz des Ästhetizismus*. In: *Modern Austrian Literature* 33 (2000), H. 3-4, S. 29-53, hier S. 29.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 31.

4 Ebd., S. 50.

den meist versteckten Motivationen stattfindet. Hier geht es allerdings nicht bloß um dual konstruierte Gegenüberstellungen, denn sie sind mehrfach aufeinander bezogen, so dass sie schließlich eine schwer überschaubare Verflechtung von Oppositionen erzeugt.<sup>5</sup> Einer der wichtigsten Gegensätze ergibt sich aus der Spannung, die zwischen den tradierten Gattungsmerkmalen eines Konversationsstückes und deren ständigen Überholung durch Vertiefung der Motivationen in den Beziehungen der Hauptfiguren besteht. Denn hier gelingt es Schnitzler wohl am besten, die „doppelte Optik“ zu verwirklichen, jenen komplexen Kunstgriff, den Thomas Mann (nach Nietzsche) in der Wagnerschen Kunst würdigt und er selbst mit Vorliebe verwendet. Aus wirkungsästhetischer Sicht bezweckt nämlich auch dieses Werk gewiss sowohl dem Unterhaltungswunsch der Salongesellschaft als auch den tieferen intellektuellen Ansprüchen zu entsprechen. So sind im ganzen Stück Dialogszenen, bzw. Dialogteile zu finden, die einerseits das jeweilige Publikum (also auch heute noch) mit witzig schlagfertigen Repliken ergötzen, andererseits versuchen, in die kaum erforschbare Tiefe der menschlichen Seele einzudringen.

Auf der Oberflächenebene dominiert dementsprechend die Causerie, die geistreiche Plauderei, mit treffenden Aperçus, die sich oft als Selbstzweck entpuppen, weil sie das ebenbürtige geistige Niveau im Salonleben zu beweisen berufen sind, die aber hier auf der Tiefenebene des Dramas fast immer in die Schicksalsprobleme der Gestalten hineinreichen, auch wenn diese Vertiefung erst im weiteren Kontext konnotiert werden kann.<sup>6</sup> Die folgenden Textbeispiele können dieses doppelbödige Spiel beweisen. Mauer, der Arzt, der insgeheim in eine ganz junge Frau namens Erna verliebt ist, sagt zu Genia, indem er der gerade weggehenden Erna nachsieht: „Das ist eine, der man beinahe die Mutter verzeihn könnte.“<sup>7</sup> Diese ironisch geistvolle kurze Bemerkung verrät unwillkürlich die Zuneigung des nüchtern zurückhaltenden Mannes zu Erna. Gleich danach rät Genia dem Arzt, „die Sache“ zu „überlegen“, worauf er nach der Regieanweisung „*halb im Scherz*“ antwortet: „Ich glaube, ich bin ihr nicht elegant genug.“ (15) Dieses witzige, jedoch scheinbar belanglose Gespräch erhält seine wahre Bedeutung später, wenn wir nach dem erfolglosen Heiratsantrag des Arztes erfahren, dass er seine Chance bei Erna

5 Die Feststellung Ursula Kellers über die Dramaturgie des *Reigens*, gilt wohl auch für *Das weite Land*: „Die Schnitzlersche Dramaturgie ist der Schauplatz des denkbar raffiniertesten Ineinanders von Reduktion und Vielfalt und eben darin die präziseste Spiegelung des Habsburger Musters.“ In: Koebner, Thomas: Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler: *Reigen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1997, S. 130.

6 „Unbewußte und bewußte Strebungen der Figuren gehen jedenfalls verdeckt in die Sprachform des Dramas ein.“ Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 150.

7 Schnitzler, Arthur: *Das weite Land*. In: Ders.: Professor Bernhadi und andere Dramen. Das dramatische Werk, Bd. 6. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 7-100., hier S. 15. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

richtig und vor allem treffend eingeschätzt hat. Denn seine bündige Selbstkritik enthält alles, was die junge Frau an ihm bemängelt: Weitläufigkeit, Abenteuerlust, Leidenschaft – Eigenschaften also, die sie in dem Freund ihres Verehrers, in dem Fabrikanten Friedrich findet, den sie dann auch mit leidenschaftlicher Liebe erobert. Eine viel schwerwiegendere Konnotation verbirgt der pointierte Dialog zwischen Hofreiter und Mauer, die den Selbstmord Korsakows kommentieren. Als der Arzt erwähnt, dass er sich noch als Schüler umbringen wollte, weil ein Professor ihn „ins Klassenbuch geschrieben hat“, bemerkt der Fabrikant mit für ihn charakteristischer ironischer Leichtigkeit: „In einem solchen Falle hätt' ich lieber den Professor umgebracht ... Nur wäre ich dann ein Massenmörder geworden“. (21) Dieser Satz bekommt eine düster antizipierende Bedeutung nach dem Duell, in dem Hofreiter den jungen Fähnrich tötet.

Das Maskenhafte, das lügenhafte Spiel, das bis zum Ende des Stückes aufrecht erhalten bleibt, hält alle Teilnehmer der Dramenhandlung gefangen, auch diejenigen, die andere Wertvorstellungen haben und gerade das erzeugt das tragische Element des Werkes. Sie bilden nämlich mit ihrer inneren Abneigung, schonungslosen Kritik und Ausbruchversuchen den anderen Pol auf der Tiefenebene, der die ganze Dynamik des Stückes erzeugt. Da in der Wertstruktur der Dramenwelt die gegensätzlichen moralischen Positionen nicht so rein herauskristallisiert vorzufinden sind wie in den klassischen Tragödien, werden auch die Konflikte entschärft, abgemildert ausgetragen. So werden auch die tragischen Ereignisse nie zu einem kathartischen Höhepunkt gelangen, weil in dieser geschlossenen *Fin de siècle*-Gesellschaft niemand mehr zu erlösen ist. Jedoch, sowohl die Figurenkonstellationen als auch die Handlungsführung markieren wahrnehmbare Trennungslinien. Die Wertakzente des Werkes zeugen deutlich von einer veränderten Darstellungsperspektive, hinter der eine „kritische Distanz“ zu den Jugenderfahrungen des Autors steckt, wie das von Alfred Doppler ausführlich erörtert wird.<sup>8</sup> Die fein nuancierte Perspektivierung meidet zwar sorgfältig jede schematische Polarisierung, nivelliert aber keineswegs. Die moralischen Werte werden zwar meistens verspielt, verscherzt und sogar verhöhnt, jedoch nicht von allen und vor allem nicht in demselben Maße. Die Normen werden in dem leichtfertigen Gesellschaftsspiel hemmungslos verletzt, aber die Ahnung von ihrer Existenz ist noch da. Obwohl das Gewissen der meisten Hauptfiguren an der Oberfläche verdrängt wird, ist es sogar in ihnen latent vorhanden, nicht zuletzt deshalb, weil es auch in ihrer Gesellschaft Menschen gibt, die andere Lebens- und Wertvorstellungen haben. Die wichtigste Spannungsquelle des Dramas ist deshalb gerade auf die Konfrontation der entgegengesetzten Einstellungen der Protagonisten zum Leben zurückzuführen. Dementsprechend gibt es nicht nur je

8 Doppler, Alfred: Arthur Schnitzler: Das weite Land. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd.1. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996, S. 69-92, hier S. 73-77.

eine Schlüsselfigur – den Hofreiter, wie Doppler behauptet, bzw. Erna (nach der Meinung Bennes) –, sondern drei: denn außer den Beiden spielt auch Genia, die Frau des Hofreiters eine entscheidende Rolle im Stück. Sie sind nämlich Vertreter jener Grundpositionen, welche die ganze Gruppendynamik der Figurenverhältnisse und dadurch auch die Richtung der Schicksalswege entscheidend bestimmen. Im Folgenden werden diese repräsentativen Rollen (zusammen mit ihren Wirkungsbereichen) und ihre Bewegungsfunktionen untersucht.

Dopplers These, nach der Hofreiter „der Mittel- und Kristallisationspunkt des personenreichen Stückes“ sei,<sup>9</sup> sollte abgewandelt werden: Denn der Fabrikant stellt zwar den wichtigsten Kristallisationspunkt im Drama dar, kann aber keineswegs dessen einzigen Mittelpunkt bilden, denn seine zentrale Rolle wird immer wieder unterminiert. Nicht zuletzt durch seine eigenen Schwächen und Verunsicherungen. Zweifelsohne ist er die „dominierendste“ Persönlichkeit in der Gesellschaft: einerseits als Machtmensch, der reich und erfolgreich ist, andererseits, weil er sein Ansehen nicht nur der äußeren gesellschaftlichen Position zu verdanken hat, sondern auch seiner Bildung und Intelligenz. Diese weltmännische und kultivierte Eleganz strahlt wohl sogar größere Ausstrahlungskraft aus, als sein Reichtum, in dem er auch innerhalb seines engeren gesellschaftlichen Kreises in der Person des Bankiers Natter eine entsprechende Konkurrenz hat. Nicht nur zu seinem Schicksal, sondern auch zur Entfaltung der Geschehnisse innerhalb seines Bannkreises gehört aber die Paradoxie, dass seine Einflussstärke zum großen Teil auf seine widerspruchsvolle Persönlichkeit zurückzuführen ist. Seinem Rationalismus, der sein Handeln nicht nur im Geschäfts- sondern häufig auch im Privatleben bewirkt, stehen nicht selten die für ihn selbst unkalkulierbaren, irrationalen Motivationen gegenüber.<sup>10</sup> Er führt ein eigenartiges „Doppelleben“, in dem sein bequemes und berechenbares Ich sich in die heuchlerisch aufrechterhaltene bürgerliche Welt reibungslos einfügt, in dessen Tiefe aber auch seine „dämonischen“ Wesenszüge zur Geltung kommen. Und gerade diese Tiefenströmungen der Seele führen zum Zusammenbruch jener Scheinwelt, die er selbst mit seinem ganzen bisherigen Leben unterstützt hat. Eine weitere Paradoxie seines Schicksals besteht darin, dass die irrationalen Kräfte seines Wesens sich in entgegengesetzter Richtung bewegen. Während seine späte Liebe zu Erna ihn in eine reinere Welt der Gefühle verlockt, deren illusionärer Perspektive er sich aber zugleich bewusst ist, lässt er durch das wahrhaft Unheimliche und Dämonische seines Ich alles aufs Spiel setzen, indem er Otto, den jungen Geliebten seiner Frau zum Duell fordert und ihn tötet.

Diese Komplexität des Ich zeigt sich auch in der Figurengruppierung, in der die Rollenfunktionen – zumindest im Falle der Hauptgestalten – die unterschiedlichen Wert-

9 Ebd., S. 77.

10 Fliedl hebt in der gesellschaftlichen Repräsentanz Friedrichs „die durch Charme gedeckte Brutalität“ hervor. Fliedl 2005, S. 152.

vorstellungen darstellen. So kommt Mauer, dem Freund des Hofreiters eine eigenartige Rolle zu, indem er durch sein fest normatives Weltbild auch das „bürgerliche Gewissen“ Friedrichs zu Wort kommen lässt. In den Dialogen zwischen dem Arzt und Friedrich spielt sich zum größten Teil der Kampf zwischen Rationalität und Irrationalität, Vernunft und Leidenschaft, Moral und Unmoral ab, insofern Mauer das erste während Friedrich hauptsächlich das zweite Prinzip vertritt. Die Einschränkung ‚hauptsächlich‘ weist zugleich darauf hin, dass der Arzt eine Art läuternde und durchleuchtende Rolle im Leben des Fabrikanten hat, er ist quasi das „bessere“ oder zumindest nüchternere Ich von Friedrich. Deshalb zieht ihn Hofreiter viel mehr in dieser Qualität zu Rate als in der des Arztes. Mauer gegenüber stellt der Hoteldirektor Aigner – mit den Worten Dopplers – „eine verkleinerte pseudodämonische, sentimentale Parallelfigur zu Hofreiter dar“<sup>11</sup>. Als Lebensgenießer und Fraueneroberer hat er eine ähnlich leichtfertige Lebensweise wie Hofreiter, mit dem wesentlichen Unterschied, dass er seine Untreue gegenüber seiner Frau Anna, die er nach langen Jahren noch immer liebt, einst eingestanden hat und seine Sünde als solche anerkennt. Anna geht mit ihren moralischen Prinzipien am weitesten, sie ist nämlich beinahe schon eine Aussteigerin, die nach der Scheidung vollkommen zurückgezogen lebt, obwohl sie eine Schauspielerin ist.<sup>12</sup>

Auch diese kurz dargestellte und keineswegs vollständige Figurenkonstellation zeigt schon, dass die Wertpole zwar markiert sind, ihre Repräsentanz jedoch viel komplexer darin ist, was die Entstehung tragischer Konflikte im klassischen dramaturgischen Sinne betrifft. Zur Entschärfung der Katastrophe trägt nämlich der Umstand wesentlich bei, dass gerade die Todesopfer des Dramas Nebenrollen haben. Korsakow erscheint nicht einmal auf der Bühne, bloß seine Todesnachricht wird kommentiert, das allerdings gleich am Anfang. Otto tritt zwar mehrmals im Stück auf, bleibt jedoch eigentlich eine Episodenfigur, auch wenn seine Rollenfunktion durch das Liebesabenteuer mit Genia und vor allem durch seinen Tod wesentlich erhöht wird.

So gibt es nur eine Gestalt, Genia, der das tragische Schicksal am meisten zufällt, denn sie verliert wahrscheinlich das Meiste in der Dramengeschichte. Merkwürdigerweise wird ihr und ihrer Rollenfunktion in der Fachliteratur meines Erachtens geringere Bedeutung zugeschrieben, als sie sie in dem Stück in Wirklichkeit hat. Denn sie ist eine ebenbürtige Partnerin des Hofmeisters, dessen Frau sie ist. Sowohl in ihren Äußerungen als auch in ihrem Handeln zeichnet sich ihre souveräne Persönlichkeit aus. Das Tragische ihres Schicksals besteht darin, dass ihre Entscheidungen – ohne ihre Absicht – zu verhängnisvollen Ereignissen führen. Denn sowohl ihre Liebesverweigerung als auch ihre Liebeserfüllung verursachen den Tod der beiden Männer, die sie sehr lieben.

11 Ebd., S. 82.

12 Rieder betont ihre „Seelengröße, mit der Schnitzler gern seine Frauengestalten begabt.“ Vgl. Rieder, Heinz: Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Wien: Bergland Verlag 1973, S. 82.

Dass sie – trotz ihrer zurückhaltenden Persönlichkeit – in den Dramengeschehnissen so eine Schlüsselrolle erhält, ist auf ihr inneres Gewicht und ihre natürliche Ausstrahlungskraft zurückzuführen, welche sie weit über die Salongesellschaft erheben. Das folgende Gespräch zwischen ihr und dem Fabrikanten über Korsakow, der sich wegen seiner hoffnungslosen Liebe zu Genia umgebracht hat, zeigt deutlich die Haltung und Selbstachtung der Frau:

GENIA. Es tut mir sehr weh, daß er gestorben ist. Aber zu bereuen, zu bereuen hab' ich doch nichts?!

Hätt' er mir gesagt, was er vorhat – hätte er mir ... Oh, ich hätte ihn schon zur Vernunft gebracht ...

FRIEDRICH. Wie denn –?

GENIA. Ich hätte ihm das Wort abgenommen ...

FRIEDRICH. Was denn? Aber red' nicht! Du hättest ihm kein Wort abgenommen; – du wärest einfach seine Geliebte geworden ... selbstverständlich.

GENIA. Ich glaub' nicht.

FRIEDRICH. Aber ich bitt' dich!

GENIA. O, nicht deinetwegen. Nicht einmal wegen Percy.

FRIEDRICH. Ja, warum?

GENIA. Um meinetwillen! (30)

Die Stationen ihres Schicksalsweges zeugen von der Bewahrung ihrer inneren Integrität, auch wenn sie sich nach der Liebesaffäre mit dem Fähnrich nicht mehr zurechtzufinden meint (102). Sie bleibt zwar Gefangene der Gesellschaft, deren Lügenhaftigkeit sie früh durchschaut und verachtet, wird sich aber nie mit der zynischen Nivellierung der humanen Werte identifizieren können. Im Rückblick auf die Enttäuschung wegen der Untreue ihres Mannes spricht sie gegenüber dem Arzt von der inneren „Auflehnung“ mit Gedanken an eine „Revanche“; der Selbstmord des russischen Klavierspielers zeigt aber, dass sie weder die anderen noch sich selbst betrügen kann und will. Auf das Geständnis der Frau, erwidert der Arzt mitfühlend zugleich vorausdeutend: „Na, vielleicht kommt's noch. Es kann auch Ihnen einmal die Stunde des Schicksals schlagen, Frau Genia.“ (17) Nach langjähriger Resignation begegnet sie dann auch in der Tat der Liebesleidenschaft und Liebeserfüllung, doch kann und will sie nicht in „unwahren Beziehungen“ leben, wie Frau Meinhold das von ihrem Sohn behauptet (105) und schickt den jungen Geliebten weg.<sup>13</sup> Das tut zwar auch ihr Mann nach dem tödlichen Duell, indem er Ernas Angebot, ihm zu folgen, kategorisch ablehnt, sein Verzicht kommt aber zu spät und entbehrt jener moralischen Einsicht, die Genia eigen ist.

Eine ähnlich eigenständige Person stellt Erna dar, die Rivalin, die aber von Genia gar nicht als solche betrachtet wird. Das scharfsinnige und offene Mädchen kann ihr ja Friedrich nicht wegnehmen, weil sie ihn schon längst verloren hat. Die konflikttragende

13 Die Annahme Reys, dass die Frau „Ehebruch aus Liebe zu ihrem Mann“ begeht, ist kaum zu bestätigen. Vgl. Rey, William: Arthur Schnitzler. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968, S. 96.

Funktion Ernas besteht darin, dass ihre Liebe zu Friedrich in dem alternden Mann gewaltige Gefühle auslöst, die er – im Gegensatz zu seiner Frau – nicht bewältigen kann und will. Die Entdeckung oder eher: Wiederentdeckung der wahren Liebe bewirkt ihn zu jugendlichen Gesten, die aber bei ihm schon trotz ihrer Wahrhaftigkeit ein wenig grotesk erscheinen und ihn selbst verwirren. So treiben ihn die unkontrollierbaren Emotionen, in denen sich Sehnsucht, sexueller Trieb, Bewusstsein des Ausgeliefertseins, düstere Ahnung von der Zukunftslosigkeit seiner Leidenschaft verbunden mit Eitelkeit und Angst vor der triumphierenden Jugend wohl in unbändigem Hass und zerstörerischer Wut vereinigen.<sup>14</sup> Der verhängnisvolle Konflikt entsteht also nicht zwischen ihm und Otto, sondern in der irrationalen Tiefe seiner eigenen Seele. Die elementare Zuneigung des Mädchens zu ihm basiert zum größten Teil auf ihrer inneren Verwandtschaft, auf der Vorliebe zum Unkonventionellen und Abenteuerlichen. Das sehen wir am besten in der Wahl Ernas, mit der sie die Annäherung des Arztes abwehrt und sich zur unheimlichen Welt Hofreiters bekennt:

ERNA. Sie sind wirklich ein anständiger Mensch, Doktor Mauer! Man hat so das Gefühl, wenn man Ihnen einmal sein Schicksal anvertraut ... da ist man dann im Hafen. Da kann einem nichts mehr geschehn.

MAUER. Hoffentlich ...

ERNA. Nur weiß ich nicht recht, ob dieses Gefühl der Sicherheit etwas so besonders Wünschenswertes bedeutet. Wenigstens für mich. Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, Doktor Mauer, mir ist manchmal, als hätt' ich vom Dasein auch noch andres zu erwarten oder zu fordern als Sicherheit – und Frieden. Besseres oder Schlimmeres – ich weiß nicht recht. (43)

Dieser irrationale Impuls ist zwar ähnlich, aber nicht derselbe bei den Geliebten. Während die „Dämonie“ Ernas dabei hilft, ihre Autonomie zu bewahren, indem sie sich weigert, eine traditionelle Frauenrolle zu spielen, kann die irrationale Kraft bei Friedrich wirklich diabolisch-zerstörerisch wirken. Dieser Unterschied ist schließlich auch damit zu erklären, dass Erna als junge Frau noch bedingungslos lieben kann, der anscheinend ausgebrannte Mann hingegen dazu nicht mehr fähig ist. Dabei wird Erna trotz ihrer Jugend gleich am Anfang als „Menschenkennerin“ (26) vorgestellt, deren „Produktionen auf dem psychologischen Seil“ (11) nicht nur von ungewöhnlichem Scharfblick, sondern oft auch von schonungslosen Bemerkungen zeugen.

Erna ist nicht die einzige Dramengestalt, die sich durch ihre seelenseziererische Lust und Gabe auszeichnet. Mauer hat ebenfalls „seinen diagnostischen Blick“ (16) und auch die anderen Hauptfiguren sprechen gern über Seelenangelegenheiten, denn statt der Handlungen sind die Situationen wichtiger für sie. Die eingangs erwähnte Mehrschichtigkeit zeigt sich auch im Psychologismus der Dramenwelt, in der die vertraulichen und

14 S. dazu noch: Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1973, S. 54-55.

tiefgründigen Zwiegespräche in anderen Szenen durch leichtere Konversationen abgelöst werden.<sup>15</sup> Denn – wie Friedrich sagt – das Amüsement „ist doch das Wichtigste bei jeder Unterhaltung. Ob man die Wahrheit zu hören kriegt, weiß man ja doch nie.“ (92) Die Grenzen sind deshalb oft verschwommen.

Nicht einmal aber die klärenden Gespräche können die zum Scheitern verurteilten Protagonisten retten, weil sie im Labyrinth ihrer eigenen Gefühle und ihres sinnlosen Lebens herumirren.<sup>16</sup> „Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos [...] die Seele ... ist ein weites Land“ (71) – so lautet das resignierte Fazit von Aigner, dem die floskelhafteren Worte Friedrichs im Stück vorangehen: „das Leben ist schon eine komplizierte Einrichtung!“ (31). Diese Binsenweisheit klingt im Zusammenhang mit dem ganzen Werk schon als Rechtfertigung, ähnlich wie seine Antwort auf die Empörung seiner Frau nach dem mörderischen Duell: „So einfach ist das nicht. Hineinschaun in mich kannst du doch nicht. Kann keiner.“ (108) Wenn das ganze Leben und das Ich selbst unerkennbar sind, ist der Mensch wegen seiner Taten kaum zur Verantwortung zu ziehen – darin enthüllt sich unter anderem der Nihilismus der *Fin de siècle*-Attitüde. Der Autor lässt aber seine Dramenwelt viel komplexer erscheinen. Denn Schnitzler, der auch ohne die Freudschen Erkenntnisse selbst ein außergewöhnlicher Menschenkenner war, stellt die tiefsten Regungen und elementaren Widersprüche der menschlichen Seele dar, auch diejenigen also, die weit über ihre Zeitbezogenheit hinausgehen.<sup>17</sup>

Der zum Titel erhobene Skeptizismus bestimmt auch die Grundperspektive des Dramas, in dem sich die Protagonisten selbst entlarven. Aber nicht nur sie. Auch der Künstler der Jahrhundertwendezeit wird bloßgestellt. Zunächst hören wir die höhnisch-schonungslose Kritik von der Seite des Arztes:

Ich bitt' dich, ein Künstler! Die sind alle mehr oder weniger anormal. Schon daß sie sich so wichtig nehmen. Der Ehrgeiz an und für sich ist ja eine Geistesstörung. Dieses Spekulieren auf die Unsterblichkeit! Und die reproduzierenden Künstler, die haben's gar schlecht. Sie mögen so groß sein, wie sie wollen, es bleibt doch nichts übrig als der Name und nichts von dem, was sie geleistet haben. Ich glaub' schon, daß einen das verrückt machen kann. (21)

Später in dem Dialog zwischen dem Fabrikanten und dem Schriftsteller Rhon denunziert Hofreiter die Dichter mit der Frage, ob sie „nicht meistens nur aus gewissen innern

15 Offermanns verweist darauf, dass sich der Gegensatz von ‚Abenteuer‘ und ‚Konvention‘ in diesem Stück „in das Innere der Protagonisten selbst“ verlagert. Offermanns 1973, S. 51.

16 „Auflösungserscheinungen werden besonders in den Familien- und Freundschaftsbeziehungen offenkundig“ – so summiert Perlmann diese Situation. Vgl. Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987, S. 92.

17 „Der unbestechliche Moralist durchdringt die Vorwände und Vorspiegelungen, das Gespinnst aus Halbwahrheiten und Selbsttäuschungen [...]“. Baumann, Gerhart: Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag 1965, S. 31.



Mängeln ... Dichter werden –?“ (74) Sein Argument ist (nach Lombroso, Nietzsche, Thomas Mann usw.) keineswegs neu: „viele Dichter sind geborene Verbrecher nur ohne die nötige Courage“. (Ebd.) Ungewöhnlich, beinahe unmotiviert scheint aber die Demaskierung der Künstlerexistenz in diesen dramaturgischen Kontexten, außer dass sie (auch) die Selbstironie des Autors enthält. Denn nur so können wir die mehrschichtige Funktion des Titels verstehen und deuten, wenn wir auch die in ihm steckende Ratlosigkeit und Verunsicherung selbst als doppelbödig betrachten. Diese Art selbstreflektierende Ironie hat manches von der Tonio Krögerschen Abrechnung, insofern auch Schnitzler den dekadenten Ästhetizismus überholt. Er bleibt zwar immer ein Repräsentant der Wiener Moderne, aber distanziert sich zugleich kritisch von der trügerischen Welt des *Fin de siècle*. Diese Spannung, diese Diskrepanz zeigt sich nicht zuletzt in der eigentümlichen Symbiose von impressionistischen und naturalistischen Elementen auch in diesem Werk. Einerseits wird nämlich die Gegenwartsbezogenheit, die impressionistische Aufwertung des Glücks im Augenblick auch hier, in den Worten Hofreiters verlautet: „Nicht von der Zukunft sprechen, Kind. Man soll nichts vorhersagen, für sich nicht und für andre. Nicht für die nächste Minute! Glaub‘ mir.“ (88)<sup>18</sup> Mit fast denselben Gedanken versucht Fritz in *Liebelei* seine Geliebte Christina zu ernütern: „Sprich nicht von Ewigkeit. *Mehr für sich*. Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen. – ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört ...“,<sup>19</sup> Gegenüber diesem impressionistischen Bekenntnis, das der rettenden Perspektive des *Kairos* entbehrt und nur die Täuschung der menschlichen Beziehungen sieht, steht die Wirklichkeit des Milieus als einzige Wahrheit in dieser Welt. Fällt es nicht auf, mit welcher Präzision und Ausführlichkeit sowohl die Bühnenräume als auch Bewegungsgesten beschrieben werden? Wozu diese naturalistische Detailliertheit, die zumindest für die Inszenierung vollkommen überflüssig ist? Der auch in der Bühneninszenierung versierte Schriftsteller weiß das wohl. Die Funktion der Gegenständlichkeit besteht wahrscheinlich in der Dokumentation einer untergehenden Welt, die nicht nur aus Lüge und Betrug bestand, sondern auch eine ästhetische Lebensform darstellte, deren Wirkung sich kaum einer entziehen konnte. Vor allem ein Dichter nicht.

18 Vgl. dazu noch: Offermanns 1973, S. 52.

19 Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Reigen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1973, S. 53.

„Dort auf dem Schiff fahre ich davon“<sup>1</sup>

Scham als Metapher in Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung*

Elsbeth Dangel-Pelloquins Aufsatz über die Schamanfälligkeit der weiblichen Charaktere in Arthur Schnitzlers Werken bietet einen exemplarischen Nachweis dafür, dass die Untersuchung dargestellter Emotionen über die Psychologisierung fiktiver Charaktere hinaus auch zur Erfahrung soziokultureller Zeitphänomene und zur Erschließung handlungsdeterminierender sozialer Normen und moralischer Regeln beitragen kann.<sup>2</sup> Neben der Analyse der figuralen Wahrnehmung und Charakterisierung setzt sich Dangel-Pelloquin auch mit den Schambekundungen des Autors auseinander, der sich in den Tagebüchern selbstkritisch und schamanfällig äußert. Schnitzlers Schamhaftigkeit als emotionale Reaktion auf das eigene Schaffen wird von der Autorin als Befürchtung vor der Bloßstellung eines Selbst gedeutet, das sich in Texten bekundet und durch die Offenlegung seiner Schwächen verwundbar macht. Die offenbaren Schambekenntnisse verweisen zugleich auf starke Wertmaßstäbe, die das Selbstbild des Autors sowie sein Verhältnis zu den Werken prägen.

Zudem arbeitet Dangel-Pelloquins Analyse des Schamempfindens zentrale Thematiken des Schnitzler'schen Œuvres heraus. Demzufolge ist die emotionale Bewältigung von Selbstwertproblemen ein wichtiges wiederkehrendes Sujet bei Schnitzler. Dabei werden aber keine individuellen Reaktionen und Lösungsmuster vorgeschlagen. Das facettenreiche Gefühlsrepertoire der Figuren ist vielmehr in soziale Konventions- und Normsysteme integriert und bietet daher eher kulturell kodierte – den kollektiven Erwartungen entsprechende – Verhaltensmuster an.<sup>3</sup> Des Weiteren ist an Dangel-Pelloquins Ansatz die These hervorzuheben, dass die Kodierung der Gefühle in den Werken auch typische geschlechtsspezifische Differenzen aufweist. Die Scham liefert dafür ein exemplarisches Beispiel, denn diese Emotion wird in erster Linie als weibliche Reaktion gekennzeichnet, die entweder von einem Normverstoß gegen die gesellschaftliche Etikette oder aber vom Bewusstsein des Bloßgestelltseins vor anderen ausgelöst wird.

1 Schnitzler, Arthur: *Komödie der Verführung*. In: Ders.: *Komödie der Verführung und andere Dramen. Das dramatische Werk*. Bd. 8. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S. 113-242, hier S. 230.

2 Vgl. Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Peinliche Gefühle. Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler*. In: Fiedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus 2003, S. 102-138.

3 Vgl. ebd., S. 123.

Frauenfiguren werden oft von Scham überfallen, männliche Charaktere empfinden hingegen keine Scham für ihr moralisches Versagen, vielmehr wird ihnen für die Fehltritte ihrer Geliebten Schmach zuteil. Solange Frauen dem quälenden Gefühl der Selbstschuld anheimfallen, wehren Männer die Schmach ab, indem sie eine Genugtuung – meistens in Form eines Duells – fordern.<sup>4</sup>

Diesen Exkurs habe ich meiner Analyse vorangestellt, um meine These vorwegzunehmen, dass die Darstellung der Scham in Schnitzlers Werken eine erhebliche ästhetische Kapazität aufweist. Sie bietet die komplette Selbstauflösung des Individuums dar, die ein gedämpftes Wechselspiel zwischen Selbstverbergung und Selbstfreigabe entfaltet. Die Schamerfahrung mit ihren emotionalen Episoden weist als Objekt der Darstellung weit über eine individuelle Erfahrung der Selbstschuld hinaus, indem sie das Subjekt in seiner Blöße in den Fokus stellt, es fremden oder zumindest unbefugten Blicken aussetzt und seine Nichtigkeit betont. Die Darstellung dieser existenziellen Situation setzt eine Dynamik von Internalität und Externalität in Bewegung, ein Gefüge, das auch jedem dramatischen oder theatralen Ereignis zugrunde liegt.<sup>5</sup> Die Scham löst dabei ein spektakuläres äußeres oder ein verdecktes inneres Drama aus, das entweder direkt vor einem Publikum oder aber auf einer imaginierten Bühne ausgetragen wird, auf der sich das Selbst vor fremden Blicken nicht verbergen kann. Diese Situation wird somit zur traumatischen Erfahrung eines sich reflektierenden Ichs, das an hohen Selbstansprüchen und verinnerlichten sozialen Erwartungen scheitert.

Die Komplexität der Schamerfahrung stellt aktuell auch den Gegenstand psychologischer und philosophischer Untersuchungen dar. Aus evolutionspsychologischer Sicht wird die Scham als eine universelle Emotion begriffen, die auf die Verhütung offener Konflikte und die Entwicklung sozialer Hierarchien abzielt.<sup>6</sup> Kognitionspsychologischen Forschungen zufolge ist sie eine spezielle Kognition, die mit Selbstattribution, insbesondere mit einer negativen Selbsteinschätzung und der Abweichung vom präferierten Selbstbild verbunden wird.<sup>7</sup> Philosophische Annäherungen setzen den Akzent dagegen auf die Differenzierung und die kulturabhängige Erklärung von Schamerfahrungen, die in drei Formen auftreten. Moralische Scham lässt sich mit einem Verstoß gegen ein inneres Gebot verbinden, der in der Regel zu starken Schuldgefühlen führt.

4 Vgl. ebd., S. 123 ff.

5 Vgl. Bammel, Christina-Maria: „Unästhetisch ist im letzten Grunde immer auch unmoralisch ...“. Zur Relevanz der Scham im Theater und dramatischen Denken. In: Bauks, Michaela / Meyer, Martin (Hg.): Zur Kulturgeschichte der Scham. Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 9 (2011), S. 217-232, hier S. 220.

6 Vgl. Gilbert, Paul / McGuire, T. Michael: Shame, Status, and Social Roles: Psychobiology and Evolution. In: Gilbert, Paul / Andrews, Bernice: (Hg.): Shame. Interpersonal behavior, psychopathology and culture. New York, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 99-125, hier S. 102ff.

7 Vgl. Ortony, Andrew / Clore, Gerald L. / Collins, Allan: The Cognitive Structure of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 145.

Soziale Scham knüpft an äußere Zwänge an und manifestiert sich als Angst vor sozialer Degradierung sowie vor dem Verlust des Selbstwertes.<sup>8</sup> Körperscham bezieht sich hingegen auf Situationen, in denen man sich von seinem Gegenüber nicht als selbstbestimmendes Subjekt, sondern als verwundbares Naturwesen erfährt.<sup>9</sup> In diesem Fall werden nicht die moralische Integrität, sondern die generellen Wesensbestimmungen oder der soziale Status des Individuums hinterfragt. Immer, wenn sich Scham einstellt, werden diese Konditionen erst greifbar, gleichzeitig verliert das Selbst in seiner Binnenperspektive seinen moralischen, sozialen oder individuellen Wert. Die Reaktion darauf ist eine direkte Handlungs- und Verhaltensmotivation: das Gesicht zu verdecken, sich vor anderen zu verstecken, in den Boden zu versinken und im schlimmsten Fall sogar sich selbst zu vernichten.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung* auseinander, wobei dieses Stück als eine groß angelegte kollektive Diagnose über die Selbsttäuschung, Versuchung und Scham vorgestellt wird. Das Drama präsentiert die Antagonismen der Verführung samt ihren Folgephänomenen wie Schwindel, Täuschung, Verrat, dennoch gelangt die geheimnisumwitterte und verdeckte Geschichte einer jungen Gräfin in den Fokus, deren Scham das blendende Spiel der Verführungen in den Schatten stellt. Dieses späte Drama greift grundsätzliche Motive des Œuvres auf, in erster Linie den Topos *Wirklichkeit als Maskerade* oder *Wirklichkeit als märchenhafte Illusion*; der als Folge fehlgeschlagener Verführungen schonungslos entzaubert wird. Der Illusionsbruch wird auf der Figurenebene vor allem in zwei Perspektiven vermittelt: Die beschämte Gräfin Aurelie und ihr melancholischer Gefährte Baron Falkenir können nicht umhin, die Täuschung der verführerischen Wirklichkeit wahrzunehmen. Ihre Art, der Verführung ihre Macht abzusprechen und das blendende, galante Liebesspiel nicht mitzumachen, isoliert sie von anderen und in tragischer Weise auch voneinander: Der Melancholiker und die Schamhafte lieben sich, dennoch gehen sie gemeinsam in den Tod, um sich den Gefühlen der Täuschung und Desillusionierung zu entziehen. Melancholie und Scham werden im Drama als authentische Reaktionen auf eine um sich greifende kollektive Selbstverblendung dargestellt, zugleich aber auch als pathologische Reflexe, die das Selbst entfremden. Die Melancholie erscheint dabei als maßlose und chronische Reaktion auf die illusorische Wahrnehmung der Wirklichkeit, die Scham dagegen als akute Überreaktion auf die Entzauberung der Illusion.

8 Vgl. Neckel, Sighard: Die Macht der Unterscheidung. Essays zur Kulturosoziologie der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000, S. 98.

9 Max Scheler führt Scham auf die Leibes- (oder Geschlechts-)scham zurück und deutet auch das Schamerlebnis als Ausdruck einer unauflösbaren Spannung zwischen dem animalischen Erbe und den geistigen Veranlagungen des Menschen. Vgl. Scheler, Max: Über Scham und Schamgefühl. In: Ders.: Schriften aus dem Nachlass. Bd. 2. Zur Ethik der Erkenntnistheorie. Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. M. S. Frings. Bonn 2000, S. 65-154, hier S. 57.

*Die Komödie der Verführung* ist eines der letzten großen abgeschlossenen Schauspiele von Arthur Schnitzler. Es ist ein in vieler Hinsicht obskures Drama über delicate Liebschaften, das impressionistische Lebensgefühl und moralisch veranlasste Trugschlüsse, die letzten Endes in individuelle Tragödien münden. Das Stück wird im Kontext des Gesamtwerkes marginal behandelt, aber für manche Interpreten gilt es als summiertes und reifes Meisterwerk, das bekannte Themen, Motive und Typen des Œuvres in sich vereinigt.<sup>10</sup>

Das Drama stellt die verzweigte Geschichte einer mondänen Gesellschaft dar, kurzweilige Eskapaden von zwei Dutzend Figuren, die sich auf verschiedene Weise in desillusionierenden Affären verwickeln. Diese groß angelegte Seifenoper entfaltet sich in den letzten Monaten der Vorkriegszeit und endet nicht nur mit der Zerrüttung vertrauter Bekanntschaften, sondern schicksalsmäßig auch mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Der Einbruch dieser unverkennbaren und puren Realität und die damit einhergehende Desillusionierung lassen die anfangs noch lustvolle und märchenhafte Idylle komplett umkippen, sie entpuppt sich als Flucht einer gesinnungslosen, ohnmächtigen politischen Elite vor ihrer Selbstschuld. Die definitive Zusammenführung privater Tragödien und der großen politischen Kollision erscheint wie eine vorausseilende Notwendigkeit, die zumindest kurzzeitig sowohl der moralischen Fahrlässigkeit als auch der sozialen Unbekümmtheit ein Ende setzt.

Wie schon angemerkt, ist dieses verwirrende Spiel von Liebesaffären nur schwer zu erschließen. Nicht einmal vom Schluss her lässt sich der Sinn der verwickelten Eskapaden sowie des gemeinsamen Selbstmordes des melancholischen Barons und der beschämten Gräfin komplett entschlüsseln. Die dramatische Präsentation an sich ist bereits eigenartig: So wird ein Gesellschaftsdrama inszeniert, das nicht eine Figur auf ihrem Weg begleitet, sondern gesellige Zusammenkünfte einblendet, wobei sich Verführer und Liebhaber innerhalb eines Quartals in kurzweiligen Eskapaden verlieren und dabei weder die Motivationen der anderen noch ihre eigenen Wünsche wahrnehmen. Dennoch wird sich jeder moralischen Wertung enthalten, weder die Figuren noch ihre Handlungen lassen sich eindeutig als gut oder böse bewerten. Immerhin geben die Handlungsvermittlung und die Nebentexte wichtige Anhaltspunkte zu einer komplexen Deutung, denn sie operieren über das szenische Spiel hinaus auch über allegorische Gesten und topologische Verweise.

Das Stück schildert fünf gesellige Zusammenkünfte in drei Akten: Nach einem nächtlichen Karnevalsfest in der Parkanlage des Prinzen Arduin finden Besuche im Salon der Gräfin Aurelie statt, darauf folgen ein Gastmahl bei der jüdischen Großbürgerin Judith

10 Vgl. Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München: Wilhelm Fink 1973, S. 128.

von Asrael, ein Hochzeitsmahl bei der kleinbürgerlichen Familie von Seraphine Fetz und schließlich ein nicht vorgesehenes Treffen an einem dänischen Strand, wo Ambros Doehl, der Dichter, seine Ferien zu verbringen pflegt. Jedes dieser Treffen lässt sich mit einer zentralen Figur verbinden, die sich als Gastgeber oder als Veranstalter ausweist. So lassen sich insgesamt fünf gastgebende Figuren identifizieren, aber nur eine, die zwar an jedem Treffen unbekümmert als Gast teilnimmt, selbst jedoch keine Zusammenkunft arrangiert. Es handelt sich dabei um den fragwürdigen Verführer des Stückes, Max von Reisenberg, einen leichtsinnigen Flaneur, der auch ohne Einladung überall aufkreuzt.<sup>11</sup> Die drei Geliebten des Verführers bilden ein rätselhaftes Dreieck, worauf auch die Namen verweisen: Aurelie (Goldene), Seraphine (Engel) und Judith Asrael (Todesengel).

Obgleich der Verführer die Handlung zweifellos katalysiert und auf die Laufbahn der Figuren einen erheblichen Einfluss nimmt, ist er nichts mehr als ein sexueller Akteur ohne weitreichende Vorsätze. Im Gegensatz zum mythischen Don Juan agiert er nicht einmal besessen, aggressiv oder gierig, vielmehr nimmt er von den Frauen, was sie ihm ohnehin zu geben bereit sind. Die junge, unerfahrene Seraphine verliebt sich in ihn, die enttäuschte Aurelie wirft sich ihm infolge ihrer fehlgeschlagenen Verlobung in die Arme und die freizügige Judith lockt ihn selber ins Bett. Bei diesem Punkt möchte ich auf die Nebentexte des Dramas, vor allem auf präzise Ortsangaben verweisen, die über die Beschreibung des Interieurs auch über die Verfassung der jeweiligen weiblichen Psyche berichten. Die Natur und die Facetten der Liebesaffären sowie die Empfänglichkeit der Frauen, sich dem Verführer anzuvertrauen, sind eindeutig in den Topografien kodiert. Die Verführungen finden unter freiem Himmel, quasi im Jagdrevier des Verführers statt: Aurelie wird im Park, Seraphine im Garten und Judith wahrscheinlich am Strand verführt. Demgegenüber stehen geschlossene Wiener Räumlichkeiten, zwei Häuser und eine Wohnung, die semantisch auf die intimen Räume der weiblichen Psyche verweisen.

Das Schamdrama der jungen Gräfin Aurelie steht zweifelsfrei im Fokus des Geschehens, das als allegorisches Narrativ die von ihrem Inneren ausgehende Zerrüttung einer Generation aufzuzeigen vermag. Aurelies Geschichte wirkt zu Beginn beinahe unrealistisch und märchenhaft: Drei Freier werben um sie, nach einer dreimonatigen Überlegungsperiode entscheidet sie sich für den Melancholiker Baron Falkenir, den sie liebt, und hofft, zu ihm eine ehrliche Beziehung unterhalten zu können. Ihre Entschei-

11 Er könnte im Prinzip als Protagonist ausgewiesen werden, dafür plädiert auf irreführende Weise auch der diesbezügliche Wikipedia-Beitrag ([http://de.wikipedia.org/wiki/Komödie\\_der\\_Verführung](http://de.wikipedia.org/wiki/Komödie_der_Verführung), zuletzt gesehen 24.05.2013), welcher die Handlung als Geschichte des jungen Verführers deutet. Dagegen lässt sich der berechtigte Einwand erheben, dass diese Figur im Personenverzeichnis unverkennbar an vierter Stelle, erst nach seinen drei Geliebten (Aurelie, Judith, Seraphine), verzeichnet ist. Des Weiteren wird er im Vergleich zum anderen Personal weder als Handelnder in Szene gesetzt, noch hat er irgendein bewegendes Erlebnis, das seinen phlegmatischen und apathischen Charakter beeinflussen würde.

derung kündigt sie öffentlich vor den Werbern auf einem Karnevalsfest an, wird jedoch abgewiesen, denn Falkenir fühlt sich wegen seiner Selbstverachtung mit der Ehe überfordert. Beschämt stürzt sich Aurelie in die Arme des Verführers Anton Reisenberg, und nach dem Verlust ihrer Unschuld lässt sie Gysar, den Maler, ein Aktporträt von sich anfertigen. Gysar schwört, das Porträt zu vernichten, wenn sie sich auf einen Liebesakt mit ihm einlässt. Sie schläft mit dem Maler, aber dieser bricht seinen Schwur und verkauft das Bild dem freizügigen Prinz Arduin, einem der Werber, mit dem sich Aurelie nicht einmal auf eine sexuelle Beziehung einlassen will. Am dänischen Strand erfährt Aurelie vom infamen Bildverkauf, sie fühlt sich gedemütigt und betrogen, will das Bild unbedingt zurückbekommen. Dieser Versuch scheitert. Als sie ihr Bild mit dem Schiff des Prinzen endgültig vorbeifahren sieht, fühlt sie sich, als hätte sie ihr wahres Wesen verloren und sich in eine leere Maske verwandelt.

AURELIE Du kennst mich nicht, Falkenir. Die du hier vor dir siehst, das ist nicht Aurelie. Dieses Antlitz, diese Augen, diese Stirn, all das trägt. Gott bildete nur meine Maske, ein anderer erst bildete mich, wie ich bin. Ich selber kannte mich nicht vorher. Ehe das Bild vollendet war, ließ er's mich nicht sehen. Und als ich es zum erstenmal erblickte, schlug ich dem, der es gemalt, wie einem Lügner ins Gesicht, und wollte davon.

FALKENIR Und bleibst – ?

AURELIE Er schwor, das Bild zu vernichten, wenn ich bliebe. An diesem Abend gab er ein Fest. Hast du von Gysars Festen nicht gehört? – Ein schwarzer Sternenhimmel war über mir, Wiesen im Fackelschein flammten rot und grün. Frauen waren da und Jünglinge, schön und fremd, weiß Gott, woher sie kamen. [...] Rings um mich ein Schweben und Gleiten, ein Aufjauchzen, Hinsinken und Ersterben. War ich nicht unter denen, die sangen und jauchzten und hinglitten? Nicht ich, die im Rasen lag, die Stirn von Blüten überströmt, dunkelglühende Augen über mir, umschlungen von unentrinnbaren Armen? [...] Der Himmel erlosch über mir, und einsam startete ich hinan in das flimmernde Grau. Und da erlebt' ich's. – Ich war mit einemmal nicht mehr ich. Ich war das Bild, das Gysar gemalt. [...] Dies Bild ist Aurelie – ich selbst aber, wie du mich hier siehst, bin nur ein Bild. Maske und Lüge bin ich.<sup>12</sup>

Aurelie beschwört den Mythos über die Schöpfungsmacht der Kunst herauf, indem sie ein lebendiges und wahres Ich dem früheren Selbstbild gegenüberstellt. An diesem Punkt muss freilich angemerkt werden, dass das Aktporträt die Gräfin vermutlich wollüstig darstellt, wie sie die sie begehrenden Männer wahrnehmen. Das Porträt weckt keinen illusionären Schein, vielmehr wirkt es magisch, indem es der Gräfin ihr wahres sinnliches Wesen zu erkennen gibt. Das Bild entzieht ihr später die Vitalität und den Lebenswillen, wodurch sie für sich selbst unvollständig, in den Augen des Melancholikers Falkenir dagegen nach außen verstellt, aber sehr wahrhaft erscheint.

12 Schnitzler, Arthur: Komödie der Verführung. In: Ders.: Komödie der Verführung und andere Dramen. Das dramatische Werk. Bd. 8. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S. 113-242, hier S. 229f. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

FALKENIR Ich frage mich nur eines. Ob sich nicht vielleicht gerade in dem, was Sie als krankhafte Verstörung bezeichnen, Aureliens wahres Wesen aussprach? Und ob das, was Ihnen – *rasch* und auch mir wie ein allmähliches Erwachen, wie eine beginnende neue Klarheit erschien, ob nicht gerade dieser Zustand eine Art von unwillkürlicher, ich meine: nicht bewußter – Verstellung bedeutet – (235)

Die wenig ausgeführte Geschichte über das mühsame Malen und den hinterlistigen Verkauf des Porträts an einen Dritten ist eine groß angelegte Allegorie der Schamerfahrung. Die umständliche, erst im zweiten Anlauf vollbrachte Fertigstellung des Bildes steht für den peinlichen und verzögerten Versuch von Aurelie, die Grenzen ihres Selbst und ihr unbekanntes sinnliches, orgiastisches Wesen zu erfahren. Das Porträt ist gelungen, d. h. sie entblößt sich und erlebt ihr Nacktsein, was sie letzten Endes als subjektive Bereicherung und Selbstwerden wahrnimmt. Die Weitergabe des Bildes an einen Dritten stellt hingegen die eigentliche Schamerfahrung dar, wobei ihre bewahrte Sinnlichkeit und ihr geborgenes Innenleben einem fremden und begehrenden Blick ausgesetzt und dadurch verfremdet werden. Das Bild repräsentiert in diesem Narrativ zudem die Erstarrung des Selbst zu einem Objekt, denn Scham stellt sich bekanntlich ein, wenn man sich in den Augen eines anderen als bloßes Objekt erfährt.

Das Stück dramatisiert dabei nicht ausschließlich eine moralisch veranlasste Scham,<sup>13</sup> bei der man sich einer moralischen Verfehlung schuldig macht und gegen Ideale oder Normen verstößt, durch die man sich gebunden fühlt. Es geht hierbei auch um eine existenzielle Situation, in der das Individuum der Schutzmechanismen beraubt wird, die den Körper und das sinnliche Wesen verschleiern, um es vor dem Verlust seines Wertes zu schützen. Das Erlebnis des Nacktseins wird als Erniedrigung und Versagen wahrgenommen, was auf Ohnmacht und Kontrollverlust verweist und die ursprüngliche Gebundenheit des Geistes an das Sinnliche und Sexuelle erhellte.<sup>14</sup>

Allerdings steht hier Scham nicht ausschließlich für eine subjektive Erfahrung, sondern fungiert als eine komplexe Metapher für die zerrüttete Verfassung einer Gesellschaft, die durch Desillusionierung einen Werteverlust wahrnimmt. Von der Entzauberung der friedlichen Vorkriegszeit sind alle Figuren betroffen, nichtsdestotrotz wahren sie den märchenhaften Schein, den sie kollektiv inszenieren. Die Akteure begreifen ihre gesellige Lebenswelt als Bühne, auf der sie als Darsteller leichter Rokoko-Schauspiele oder als mythische Gestalten märchenhafter Rollenspiele posieren. Präferiert werden

13 Als Auslöser der Scham kommen in erster Linie Verstöße gegen Standards, Ideale oder Normen in Frage, durch die man sich gebunden fühlt und die man auch als eine für andere Personen relevante Maxime ansieht. Vgl. Demmerling, Christoph: Scham, Schuld, Empörung. Emotionen im Spannungsfeld von Phänomenologie und Wissenschaften. In: Esterbauer, Reinhold / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Emotionen im Spannungsfeld zwischen Phänomenologie und Wissenschaften. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 201-215, hier S. 203.

14 Zwielerlein, Eduard: Scham und Menschsein. Zur Anthropologie der Scham bei Max Scheler. In: Bauks, Michaela / Meyer, Martin (Hg.): Zur Kulturgeschichte der Scham. Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 9 (2011), S. 157-176, hier S. 172f.



dabei ästhetische Vorbilder, die einen leichten und folgenlosen Umgang suggerieren: *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro* werden imitiert, in denen der Verführer als eine Art impressionistischer Künstler delikate Liebesproben und lustvolle Zwischenspiele zur Zerstreuung der Gesellschaft arrangiert, das bevorstehende Hochzeitsglück aber höchstens verzögert.

Im letzten Akt, am sogenannten dänischen Zauberstrand, dem Schauplatz der vorgesehenen endgültigen Versöhnung von Aurelie und Falkenir, scheint die Idylle unabwendbar zu zersplittern: Die märchenhafte Welt der galanten Oper und die künstlich inszenierte mythisch-verzauberte Idylle mit Nixe, Meeresgott, Zauberschiff und Märchenstrand droht mit dem letzten Auftritt von Max von Reisenberg und Prinz Arduin zu zerfallen. Um die bevorstehende Katastrophe abzuwenden, setzt der verzweifelte Dichter Ambros Doehl alle Hebel in Bewegung, um die vorhin genannten Verführer vom Strand zu verjagen. Doehl agiert dabei als ein aus dem Hintergrund wirkender Arrangeur<sup>15</sup>, der den Ausgang des aktuellen Geschehens – das er als dilettantische *Don Giovanni*-Inszenierung wahrnimmt – radikal zu ändern trachtet. Er macht sich vor, in das Geschehen quasi metaleptisch einzugreifen und die Schlusszene possenhaft umzugestalten, d. h. den Verführer zu einem feigen und lächerlichen Possendarsteller zu degradieren und nach Wien abzuschieben.<sup>16</sup>

Aber auch sein moralisch veranlasstes „Operpräparation-Possenexperiment“ scheitert. Der Dichter muss sich folglich mit der tragischen Ironie seines Werkes abfinden, dass eben die gut gemeinte Handlung, die Vertreibung des Verführers ins Unheil umschlägt und die schöne Gräfin ins Unglück stürzt. Die Gräfin begeht Selbstmord, weil ihr der Dichter wohlgemeint ein Treffen mit dem Prinzen vereitelt und sie damit der einzigen Chance auf den Wiedererwerb ihres Aktporträts beraubt. Der Prinz bietet nämlich ein geselliges Frühstück auf dem gleichnamigen Schiff (Aurelie) an, aber Ambros Doehl überredet heimlich Judith Asrael, den Prinzen so schnell wie möglich zu verführen und mit ihm wegzufahren.

ARDUIN Daß du [Aurelie] mir die Ehre erweistest, an Bord des Schiffes, das deinen Namen trägt, ein Glas Wein auf meine glückliche Ausfahrt zu leeren. *Mit Blick auf Ambros* Oh, es ist auf keine Entführung abgesehen (Hervorhebung von J.Sz.), und es wird kein Liebestrank in den Champagner gemischt sein. Ich schwöre es. Es wird ein etwas melancholisches, aber ganz harmloses Frühstück sein. (216)

Die Illusion wird ironisch gebrochen: Das sogenannte Zauberschiff des zynischen Prinzen fährt mit dem Aktporträt von Aurelie vorbei, was am dänischen Strand zum

15 „AURELIE [...] Zu Arduin, lächelnd Du weißt doch, daß dies ein Märchenstrand ist, Arduin? ARDUIN Und unser Ambros Doehl wohl der Verfasser und Arrangeur dieser ganzen Märchenposse.“ (215)

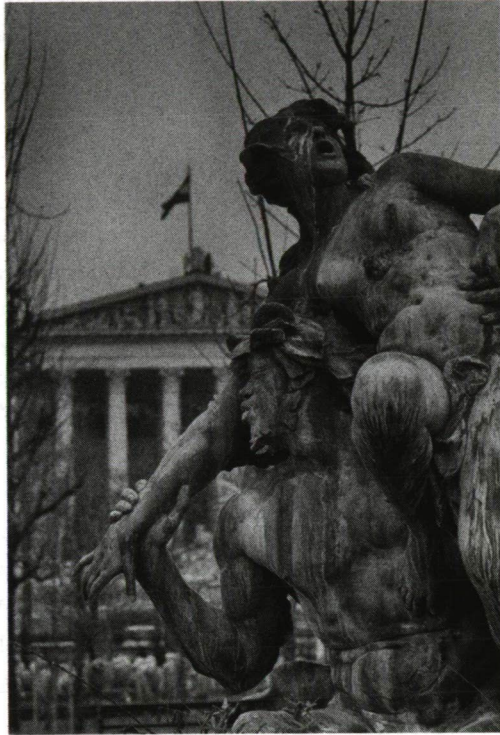
16 Er beschimpft vom moralischen Standpunkt aus die ganze Gattung der Don Juans, denn diese seien auf die Welt gekommen, „um möglichst viel Frauen unglücklich zu machen“. (130)

Doppelselbstmord von Aurelie und Falkenir führt. Darüber äußert sich in Form eines Botenberichts Gilda, die junge Dänin, die in der Gesellschaft nur als kleine Nixe bezeichnet wird. Der zweifache Suizid lässt sich jedoch nicht eindeutig als tragisch bezeichnen: Aurelie und Falkenir verschwinden im Meer, dadurch verschreiben sie sich dem – im Drama mehrfach paradierten – romantischen Meerfrauen- und Tritonmythos.<sup>17</sup>

In der Schlusszene wird erneut ein ironischer Griff angewendet, der Illusionsbruch und die damit einhergehende tragische Befindlichkeit wird durch ein allegorisches Bild abgelöst: Der jungen Nixe stellt ein alter Lüstling und pensionierter Don-Juan-Darsteller nach, was die fragwürdige Wiederaufnahme und eventuell die komplette Ausartung der artistischen Verführung ankündigt. Das Geschehen wird wieder in die künstlich inszenierte Barock-Rokoko-Idylle zurückversetzt, wodurch sich sogar der illusionsbrechende Doppelselbstmord als überholte Episode eines monumentalen und eklektischen Schauspiels darstellt. Das offene Ende und die ästhetische Überspielung der Tragik suspendieren jegliche moralische Deutungen: Liebesbetrug, Scham, Selbstmord und Weltkrieg gehen im eklektischen Drama der Verführungen auf. Dies erzeugt freilich keine tragische, vielmehr eine zynische oder melancholische Wirkung, aus der sich keine Möglichkeiten für eine Korrektur oder Intervention in die Maskerade eröffnen. Alle Eingriffe, wie auch das fehlgeschlagene Possenexperiment von Ambros Doebl, lassen sich in das universale, gigantische Spiel der Verzauberung zurückschreiben.

Abschließend möchte ich auf eine visuelle Darstellung des Nixen- und Tritonmythos verweisen, die keineswegs die sanfte Gewalt der Verführung vor Augen führt. Die Skulptur von Viktor Tilgner (1880) findet sich im Wiener Volksgarten und stellt die gnadenlose Entführung einer Nixe dar. Nicht nur die Gewalt, sondern auch die Verwundbarkeit und Bloßstellung der Nixe werden in diesem Werk stark in den Vordergrund gestellt, wodurch es sich als ausdrucksstarke Repräsentation des Schamdramas auszeichnet. Im Unterschied zu dieser Skulptur sind im Dramentext die Entführung und die Gewalt als ausschließlich subjektiv erlebbare und verborgene Aspekte des Schamgefühls nur unterschwellig, in Form allegorischer Anspielungen präsent. Somit folgt auch die Vermittlung des Geschehens der Logik der Scham und entzieht die direkte Schamerfahrung dem szenischen Spiel. Im Text kommt es weder zu einer offenen Schambekundung, noch wird das fragliche Porträt auf der Bühne sichtbar.

17 Vgl. Offermanns 1973, S. 160.



**Viktor Tilgner: Triton und Nymphe (1880)**

Márta Horváth

Lesen und Mentalisieren  
Strukturelemente der Detektivgeschichte in Arthur Schnitzlers  
Erzählung *Der tote Gabriel*

Es ist ein Gemeinplatz der Schnitzler-Literatur, dass der Tod zu den Zentralmotiven der Schnitzlerschen Prosa gehört. Er erscheint in zahlreichen Formen in den Geschichten, so findet man neben dem natürlichen Tod auch verschiedene Varianten des gewaltsamen Todes: den Selbstmord, wie z. B. in *Fräulein Else* oder *Dem toten Gabriel*, den Tod durch Duell wie in *Leutnant Gustl* oder im *Sekundant*, aber auch den Tod durch einen Gewalttätigen, wie im *Mörder* oder indirekt auch im *Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*. Doch tauchte der Gedanke einer Verwandtschaft dieser Schnitzler-Texte mit der Detektivgeschichte in der Sekundärliteratur meines Wissens bisher nicht auf, da das Interesse der Kritik viel mehr durch das Sozialkritische und Psychologische des Schnitzler-Œuvres gelenkt wurde. Und das mit Recht, da die Darstellung des Todes bei Schnitzler tatsächlich oft dazu Anlass gibt, die innersten Motive der Figuren zu enthüllen oder die sich aus den gesellschaftlichen Rollen ergebenden Spiele der Figuren zu entlarven. Ziel meines Beitrags ist es deshalb auch nicht, durch das Aufweisen wichtiger Strukturelemente der Detektivgeschichte eine grundlegend neue Interpretationsalternative dieser Erzählungen anzubieten. Viel mehr liegt mir daran, Gemeinsamkeiten zwischen der Detektivgeschichte und der psychologischen Erzählung anhand der Analyse der Erzählung *Der tote Gabriel* herauszuarbeiten, und zu zeigen, dass bestimmte Formen der psychologischen Erzählung notwendigerweise Strukturelemente des Detektivromans aufweisen. Dabei verweise ich allerdings nicht auf die wohlbekannte Gemeinschaft zwischen Detektivgeschichte und Psychoanalyse, die in der Sekundärliteratur umfangreich belegt wurde,<sup>1</sup> sondern auf einen erst neulich entdeckten Zusammenhang zwischen Detektivgeschichte und Kognitionspsychologie.<sup>2</sup>

1 Als erster stellte die Gemeinsamkeit zwischen Detektivgeschichte und Psychoanalyse Ernst Bloch fest: Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Ders.: Literarische Aufsätze (= Gesamtausgabe Bd. 9.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 242-263.

2 Dazu exemplarisch Zunshine, Lisa: *Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press 2006.

## 1. Detektivgeschichte und Mentalisierung

Die eigenartige Struktur der Detektivgeschichte wurde zuerst von Tzvetan Todorov in seinem Aufsatz *Typologie des Kriminalromans* rekonstruiert.<sup>3</sup> Er unterscheidet hier drei Subgenres des Kriminalromans, wobei das Erste, der von ihm *Rätselroman* genannte dem entspricht, was heute im Allgemeinen Detektivgeschichte genannt wird. Beide Namen weisen auf das Zentralmotiv dieser Untergattung hin: Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Geheimnis, ein Rätsel (auf Englisch *Mystery*, ebenfalls als Gattungsname verwendet), das vom Erzähler als hochkompliziert, oft als unlösbar erscheinend dargestellt wird, und dessen Aufklärung, die Detektion das eigentliche Thema der Erzählung ist. Dementsprechend identifiziert Todorov die Doppelstruktur des Detektivromans als sein wichtigstes Strukturmerkmal: Er fasst immer zwei Geschichten zusammen, die des Verbrechens, meistens Mordes und die des Aufspürens. Die zwei Geschichten haben ein prekäres Verhältnis zueinander: Die Geschichte des Mordfalls ist wirklich, aber absent, die Geschichte der Ermittlung umgekehrt präsent, aber bedeutungslos, wie Todorov formuliert. Das heißt, die Geschichte des Mordfalls erscheint im Detektivroman meistens nicht explizit, sie wird nicht erzählt, sondern dem Leser verschwiegen, um seine Neugier im Leseprozess aufrechtzuerhalten; es ist ja Ziel der Ermittlungsarbeit, den Mordfall aufzuklären und ist somit als Abschluss der Erzählung vorbehalten. Die Untersuchungsgeschichte, die im Roman eigentlich zur Darstellung kommt, ist andererseits im traditionellen Sinne keine Geschichte, da hier nicht gehandelt, sondern nur aufgeklärt wird. Hauptfigur der Untersuchungsgeschichte ist der Detektiv, der einen langsamen Erkenntnisprozess durchmacht: Er versucht hinterlassene Spuren mit möglichen Tätern in Verbindung zu setzen, er verhört in Frage kommende Personen, versucht hinter Lügen und Täuschungsmanövern die wahren Motive zu entdecken. Im Großteil der Geschichte macht er also gerade das, was die kognitive Psychologie *Mentalisieren* (*Theory of Mind*) nennt.

Der Begriff *Mentalisieren* bezeichnet unsere Fähigkeit, auf Grund der Beobachtung des Verhaltens von anderen dieses Verhalten auf unterschiedliche mentale Zustände – auf Glauben, Wissen, Wünsche, Gefühle und Absichten – zurückzuführen und unser eigenes Verhalten teils auf diese Zuschreibungen, teils auf die Annahme, dass andere das Gleiche tun, abzustimmen. Mentalisierung bedeutet, eine Vorstellung davon zu haben, welche mentalen Gründe das Verhalten eines Menschen erklären könnten. Es umfasst die Fähigkeit, in anderen Menschen wie bei sich selbst Wünsche, Gedanken und Glauben zu vermuten, also mentale Vorgänge zu identifizieren, die dem Handeln zugrunde

3 Todorov, Tzvetan: *Typologie des Kriminalromans*. Aus dem Französischen von Helene Müller. In: Ders.: *Poetik der Prosa*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 54-65.

liegen. Sie wurde als eine grundlegende universale Fähigkeit des Menschen, die das soziale Leben überhaupt ermöglichte, erkannt.

Todorovs Behauptung, dass der Rätselroman, also die Detektivgeschichte keine Geschichte im wortwörtlichen Sinne ist, da keine Ereignisse und Handlungen erzählt werden, sondern eine Erkenntnisarbeit dargestellt wird, verweist gerade auf jene Eigenschaft des Detektivromans, dass in ihm in erster Linie nicht gehandelt, sondern aufgeklärt wird: Die Hauptbeschäftigung des Detektivs ist Theorien über die Gründe des Verhaltens der anderen Figuren aufzustellen, ihre Handlungen durch Zuschreibung von mentalen Inhalten zu erklären und so die „wahren“ Motive ihres Verhaltens zu entschlüsseln. Die besondere Fähigkeit der Detektivfigur besteht demnach grundsätzlich darin, all die Informationen, die im Besitz der Polizei sind, und alle Aussagen, die von den Verhörten gemacht wurden, zu hinterfragen und neu zu interpretieren. Seine Tätigkeit besteht im Großteil des Romans aus Gesprächen mit den Beteiligten, während denen er auf kaum bemerkbare Bewegungen, Gesichtsausdrücke, Gesten aufmerksam wird, verheimlichte Beziehungen, latente Wünsche, Gefühle identifiziert, und dabei oft sein Okular aufsetzt, eine Metapher für die Fähigkeit, tiefere Einsicht in die Köpfe der Figuren zu gewinnen. Einige Romane von Agatha Christie sind sogar aufgrund dieser Verhöre strukturiert; so besteht der Roman *Mord im Orient-Express*, in dem zwölf verdächtige Personen vorgestellt werden, aus zweimal zwölf Verhören, die durch einen Prolog und einen Epilog umrahmt sind.

Die Detektivgeschichten sind somit tatsächlich keine Ereignisreihen im wortwörtlichen Sinn, viel mehr sind sie Reihen von Dialogen, in denen die unausgesprochen gebliebenen Inhalte, auf die der Detektiv erst aufgrund der Verhaltensweise der Figuren schließen muss, noch wichtiger als das Gesagte sind. Da alle Beteiligten des Mordfalls meistens Verdächtige sind, speichert der Detektiv die Aussagen in jedem Fall als mögliche Lügen und bewertet sie immer neu, wenn neue Informationen auftauchen. Der ganze Untersuchungsprozess besteht also aus dem Aufstellen von immer neuen Theorien über die Motivationen und Ziele, Wünsche und Gefühle der Figuren, d.h. aus Mentalisieren. Dies bekommt weitere Betonung dadurch, dass z.B. in Christies Geschichten nie nur der Mörder, sondern auch die Mehrheit der Figuren etwas, wenn auch nur etwas Harmloses, zu verbergen hat. So spielen sie alle *pretend plays*, was die Mentalisierungsfähigkeit des Detektivs in besonders hohem Maße in Anspruch nimmt.

## 2. Leserlenkung in der Detektivgeschichte

Mentalisieren ist allerdings nicht nur als Gegenstand der Darstellung wichtiges Element der Detektivgeschichte, sondern sie basiert auch auf den Mentalisierungsfähigkeiten des

Lesers<sup>4</sup> in erhöhtem Maße. Wie mehrfach festgestellt wurde, besteht der große Reiz der Detektivgeschichten darin, den Leser im Zustand einer kontinuierlichen intellektuellen Spannung, bzw. Neugier zu halten, die sich erst am Ende der Erzählung löst.<sup>5</sup> Im traditionellen Rätselroman dominiert die Neugier, da die Person des Täters erst am Ende der Erzählung entlarvt wird. Die Informationen in diesem Handlungsschema werden so vermittelt, dass das Wissen des Lesers mit dem des Detektivs kongruent bleibt,<sup>6</sup> der Leser weiß also genauso viel wie der Detektiv, somit hat er die Möglichkeit, parallel mit dem Detektiv die intellektuelle Arbeit des Aufspürens selber zu vollziehen. Zu diesem Zweck werden in den klassischen Detektivgeschichten, etwa bei Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle Figuren eingeführt, die als Vermittlerfiguren zwischen Detektiv und Leser fungieren und die Identifizierungsmöglichkeit mit der Detektiv-Funktion dem Leser in die Hand spielen (z.B. der namenlose Freund von Dupin oder Watson). Aber auch in Detektivfiktionen, in denen die Person des Mörders schon am Anfang der Erzählung identifiziert wird, weil die Geschichte des Verbrechens als Auftakt der Erzählung kurz erzählt wird, entfällt die Affektreaktion der Spannung nicht. Wie die These des *Spannungsparadoxons* besagt, entfaltet Spannung sich auch dann, wenn der Leser den Ausgang der Geschichte – weil der Leser die Erzählung nicht das erste Mal liest, oder weil das Ende der Geschichte vorweggenommen wird – bereits am Anfang des Leseprozesses kennt. In diesen Fällen wird die Aufmerksamkeit des Lesers in besonderem Maße auf die Detektionsarbeit, auf das Spuren- und „Mind“-Lesen gelenkt, weil nicht mehr die Person des Verbrechers, sondern seine Motivationen, das Rätsel ausmachen und dadurch die Denkaufgabe, sie zu entschlüsseln, im Mittelpunkt steht. In diesen Fällen weiß der Leser mehr als der Detektiv, um so mehr kann er sich auf den Prozess der Aufklärung, auf die Denkarbeit des Detektivs konzentrieren. Gattungsbestimmendes Konstruktionsprinzip der Detektivgeschichten ist also den Leser in die Denkarbeit der Ermittlung so weit wie möglich mit einzubeziehen.

Gerade diese Eigenschaften der Detektivgeschichte veranlassten die kognitive Literaturtheoretikerin Lisa Zunshine dazu, die Detektivgeschichte als eine Gattung zu erkennen, die unsere Mentalisierungsfähigkeit besonders konzentriert trainiert. Zwar geht

4 In meinem Beitrag verwende ich ganz dezidiert das Wort „Leser“ und unterscheide es vom „Interpreten“ im Sinne der kognitiven Literaturwissenschaft, deren Zielsetzung ist Verstehensprozesse des „natürlichen“ Lesers zu modellieren und nicht eine Methode der Textinterpretation auszuarbeiten.

5 So sieht z.B. schon Brecht den Erfolg der Detektivgeschichte am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts darin begründet, dass sie in einer Epoche der Wissenschaften gerade einen intellektuellen Genuss durch die gegebene Denkaufgabe anbietet. Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 2. (= Gesammelte Werke Bd. 19.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 450-457.

6 Vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 1999, S. 152.

sie von der These aus, dass Erzählliteratur im Allgemeinen auf unsere Mentalisierungsfähigkeit baut;<sup>7</sup> da wir handelnde Figuren genauso wie handelnde Menschen immer durch Zuschreibung von mentalen Zuständen verstehen, behauptet sie, dass die Detektivgeschichte durch die destabilisierende Gegenwart mindestens einer lügenden Figur und durch die strategische Verwirrung der Gedanken unsere Mentalisierungsfähigkeit in besonderem Maße in Anspruch nimmt. Da die Ereignisse der Untersuchungsgeschichte gerade durch das Ziel, in die Köpfe der Figuren genaue Einsicht zu gewinnen, motiviert sind, aktiviert die Detektivgeschichte unsere *Theory of Mind*-Fähigkeit extrem intensiv.

### 3. Strukturelemente des Detektivromans in der Erzählung *Der tote Gabriel*

Wie weit ist nun die Erzählung *Der tote Gabriel* als Detektivgeschichte zu lesen, welche Elemente des Kriminalromans sind in ihr zu finden?

Die in der Sekundärliteratur meines Wissens bisher nicht wahrgenommene Erzählung hat eine sehr knappe Geschichte: Die zwei Hauptfiguren, Irene und Ferdinand, treffen sich vier Wochen nach Gabriels Tod auf einem Ball und kommen schnell miteinander ins Gespräch. In diesem Gespräch stellt sich über Irene bald heraus, dass sie Gabriel liebte, ihre Liebe aber von Gabriel nicht erwidert wurde, da Gabriel an der berühmten Schauspielerin, Wilhelmine Bischof hing, die Gabriel allerdings nach einer kurzen Affäre mit ihm durch einen neuen Liebhaber ersetzte, ohne ihm die Wahrheit darüber zu sagen. Irene behauptet im Gespräch mit Ferdinand, Wilhelmine sei an Gabriels Tod schuld, und äußert bald ihren Wunsch, Wilhelmine in ihrer Wohnung gleich aufzusuchen und ihr ihre Schuldhaftigkeit ins Gesicht zu sagen. Wilhelmine empfängt ihre Gäste ohne ein Zeichen der Überraschung über den Besuch zu so später Stunde, es wird ein formales und nichtssagendes Gespräch unter den dreien geführt, aber beim Abschied lässt Wilhelmine eine Bemerkung fallen, die darauf anspielt, dass Ferdinand ihr Liebhaber vor Gabriels Tod gewesen sei. Irene zeigt Zeichen des Hasses, wie Ferdinand zu sehen meint, doch küsst sie Ferdinand im Fiaker mit solcher Leidenschaft, dass er ganz unter ihre Wirkung gerät. Die Erzählung endet mit dem Satz: „Seit drei Tagen begriff er (Ferdinand, Anm. von M.H.) auch, dass Menschen aus hoffnungsloser Liebe sterben können ... andere natürlich ... andere.“<sup>8</sup>

7 Diese These wurde zuerst von Tooby und Cosmides formuliert: Tooby, John / Cosmides, Leda: „Does Beauty Build Adapted Minds“. In: *SubStance*, 94/95, 30(1), (2001) S. 6-27. und Cosmides, Leda / Tooby, John: „Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation“. In: D. Sperber (Hg.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*. NY: Oxford 2000, S. 53-115.

8 Schnitzler, Arthur: *Der tote Gabriel*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 2., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961, S. 973-984, hier S. 984. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.



Die Erzählung beinhaltet, wie zu sehen ist, auch in diesem Fall zwei Geschichten, wobei die erste Geschichte, die Geschichte des Todesfalles, wie es Todorov über den Rätselroman behauptet, abwesend bleibt, also nicht erzählt wird. Der Leser erfährt zunächst nicht, was genau der Grund des Selbstmordes von Gabriel ist, nur einige kurze Anspielungen verweisen auf die im Hintergrund des Todesfalles stehenden Ereignisse:

Er dachte der Nacht, in der er von Wilhelminens Fenster aus drüben am Stadtparkgitter eine dunkle Gestalt hatte auf und ab wandeln sehen; des Morgens, an dem er, noch im Bette liegend, die Nachricht von dem Selbstmord Gabriels in der Zeitung gefunden; der Stunde, da ihm Wilhelmine den ergreifenden Brief zu lesen gegeben, in dem Gabriel von ihr, ohne ein Wort des Vorwurfs, ewigen Abschied genommen hatte. (973)

Der Leser wird am Anfang der Erzählung sogar auch in der Frage verunsichert, ob er es tatsächlich mit einem Selbstmord zu tun hat. Gabriels Tod wird zwar schon im zweiten Absatz der Erzählung als Selbstmord bezeichnet, doch geht es immer wieder um Schuld und Schuldige, außerdem gibt es zahlreiche Anspielungen auf Schuldgefühle von Ferdinand, was den Leser über die wahren Umstände des Todesfalls in Unsicherheit lässt, und die Erwartung weckt, der Tod von Gabriel könnte sich als Mord entlarven.

In der Erzählung geht es demnach gerade darum, den Todesfall aufzuklären, dargestellt wird also eine Art Untersuchungsgeschichte. Die Detektiv-Rolle hat in diesem Fall Irene, die die näheren Umstände des Todes von Gabriel nicht kennt, sie aber – allerdings nicht aus beruflicher Pflicht oder aus intellektuellem Interesse, sondern aus emotionaler Betroffenheit – kennenlernen will. Sie ist diejenige, die Ferdinand auf dem Ball anspricht, und nach einem kurzen Höflichkeitsgespräch gleich zum Verhör übergeht: „Sie waren sein Freund?“ (975), fragt sie, und ihre Detektiv-Rolle wird weiter durch den nachfolgenden Halbsatz verstärkt: „und sah ihm (Ferdinand, Anm. von M.H.) fest ins Auge“ (975). Das Fest-ins-Auge-Sehen als eine Variation der Okular-Metapher verweist darauf, dass sie als Ermittlerin besonders scharfe Einsicht in den Kopf ihres Gegenübers gewinnen will. Nach der Äußerung ihres Verdachtes – „Wegen der Bischof hat er sich umgebracht“ (976) – stellt sie Fragen über Wilhelmine Bischof, und bald brechen die beiden zu ihr auf, damit Irene sie persönlich kennenlernen und zum Schluss als Mörderin entlarven kann.

Über Ferdinand, die andere Hauptfigur stellt sich schon am Anfang der Erzählung heraus, dass er in gewisser Hinsicht Mitschuldiger an Gabriels Tod ist, da er diejenige Person ist, mit der Wilhelmine Bischof Gabriel hintergeht. Seine wahre Identität als Mitschuldiger entpuppt sich aber für Irene erst am Ende der Erzählung, bis zum Abschied von Wilhelmine nach dem nächtlichen Besuch täuscht Ferdinand Irene über sich selbst und spielt ihr den Begleiter und Helfer vor.

Somit lassen sich die Figuren der Erzählung als Funktionen<sup>9</sup> eines Kriminalromans interpretieren: Gabriel, der in der Erzählung nur noch vermittelt durch andere Figuren erscheint, weil er ja schon am Beginn der Geschichte tot ist, hat die Opfer-Funktion, Irene die Detektiv-Funktion, Wilhelmine ist die Verdächtige, und über Ferdinand stellt sich heraus, dass er der den Detektiv lange irreführende aber zum Schluss doch enthüllte Mittäter ist. Ebenfalls kann man die Motivation der Ereignisse mit der einer Detektivgeschichte identisch betrachten: den „Mordfall“ (in unserem Fall in Anführungszeichen) aufzuklären. Irene geht es ja darum, die wahren Gründe des Verhaltens von Wilhelmine aufzudecken; der Besuch bei Wilhelmine ist von Irenes Wunsch motiviert, Wilhelmines wahre Gefühle Gabriel und Gabriels Tod gegenüber, ihre Motive, Gabriel zu hintergehen, zu ermitteln. Ferdinands Handeln ist durch den Wunsch, Irene zu täuschen, motiviert, er versucht seine Mittäterschaft vor Irene zu verbergen und sie im Bezug auf seine eigentlichen Gefühle und Motivationen zu verblenden.

Doch lässt sich die Struktur der Erzählung durch den Krimi-Plot nicht restlos auflösen. Das für die Detektivgeschichte fast zwingend wirkende Handlungsschema 'Entdeckung des Toten – Ermittlungsarbeit – Rechtssprechung' ist in Schnitzlers Erzählung nicht vollständig verwirklicht, da Schuld, Schuldlosigkeit und Sühne, bzw. Gerechtigkeit im Allgemeinen bis zum Ende der Erzählung unbestimmt bleiben. Die Fragen, wie weit Ferdinand als Schuldiger angesehen werden kann, was in der Erzählung „Strafe“ bedeutet, und wie Gerechtigkeit überhaupt verschafft wird, andererseits was Wilhelmine in ihren Liebesbeziehungen, oder was Ferdinand in seinen motiviert, bleiben offen, was die Welt der Erzählung in bestimmter Hinsicht als labil erscheinen lässt.

#### 4. *Der tote Gabriel als Anti-Detektivgeschichte*

Ein maßgebender Teil der Sekundärliteratur zur Detektivgeschichte geht von der Einsicht aus, dass die klassische Detektivgeschichte eine grundsätzlich „moderne“ Gattung sei, da sie bestimmte zentrale Denk- und Erkenntnismethoden und Grundvoraussetzungen der europäischen Moderne emblematisch darstellt: Der Detektiv ist Sinnbild des von Selbstbewusstsein strotzenden, erkennenden Menschen, der den Gegenstand seiner Untersuchung objektiv beobachtet, kausale Zusammenhänge entdeckt und mit der Methode der Induktion Beziehungen zwischen auf den ersten Blick unzusammenhängend erscheinenden Tatsachen herstellt.<sup>10</sup> Die Welt der Detektivgeschichte ist somit

9 Den Begriff *Funktion* verwende ich hier im Sinne von Propp. Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Aus dem Russischen von Christel Wendt. München: Hanser 1972.

10 Vgl. Bényei, Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai Kiadó 2000, S. 36-41. Bényei beruft sich in seinem Buch auf mehrere weitere Autoren, die die oben genannte These vertreten.

eine grundsätzlich überschaubare Welt, deren Rätsel mit rationalen Erkenntnismethoden gelöst werden können. Mehr noch: Die Welt kann nicht nur restlos entdeckt, sondern auch vollständig geordnet werden: Die klassische Detektivgeschichte lässt keinen ungelösten Fall, keinen unbestraften Mörder zu; die in ihrer Welt mit der Mordtat auftretende Anomalie wird in jedem Fall beseitigt und die ursprüngliche Ordnung zum Schluss wieder hergestellt.

Dieser zentrale Aspekt der Detektivgeschichte, die Ermittlung der vollständigen und beruhigenden Wahrheit über den Fall, die Erklärung aller Ereignisse, die Klarheit über alle Motive und die Entlarvung aller Lügen fehlt allerdings in Schnitzlers Erzählung. Ferdinand scheint zwar zum Schluss als Mitwirkender an Gabriels Tod entlarvt und bestraft zu sein: Nach Wilhelmines Andeutung auf ihre Liebschaft fasst „Irene ihn und Wilhelmine mit einem und demselben dunklen Blick um“ (983), in ihrer Stimme „bebt[e] Staunen, Grauen, Hass“ (984), und als Strafe küsst sie ihn mit einem Kuss, den Ferdinand „noch niemals [...] gefühlt zu haben glaubte“ (984), und der nach Anastasius Treuenhof, dem „Versteher aller irdischen und göttlichen Dinge“ (974) als Kuss des Hasses ausgelegt wird. Doch was die wahre Motivation des Kusses ist, was Irene zum Schluss über Ferdinand denkt, welche Gefühle Wilhelmine Gabriel, aber auch Ferdinand gegenüber hegt, welche Gefühle Ferdinand selbst Irene gegenüber hat, bleibt auch am Ende der Erzählung in gewisser Hinsicht ein ungelöstes Rätsel.

Welche Erzähltechnik macht diese seltsame Mischung von stabiler Rekonstruierbarkeit wichtiger Strukturelemente und Fehlen der wichtigsten Komponente der Detektivgeschichte möglich?

Die Geschichte des *Toten Gabriels* wird aus einer narrativen Situation erzählt, die von Stanzel *erlebte Rede* genannt wurde: Eine dritte Person Singular, d.h. eine Er-Stimme erzählt, allerdings nicht aus einer Außen-, sondern aus einer Innenperspektive. Der Perspektivträger ist in diesem Falle aber nicht jene Figur, die die Detektiv-Funktion hat, also nicht Irene, sondern Ferdinand, der Mittäter.<sup>11</sup> Die Ereignisse des Abends, das Gespräch mit Irene und der Besuch bei Wilhelmine werden konsequent aus seiner Perspektive dargestellt. Seine Perspektive wird mit keiner weiteren konfrontiert, überschrieben und korrigiert, so hat der Leser allein zu seinem Welt- und Selbstwissen Zugang. Für Ferdinand sind aber die anderen Figuren ein Rätsel; ihr Verhalten, ihre Körpersprache, ihre Äußerungen bedeuten keinen zuverlässigen Zugang zu ihren mentalen Inhalten, viel mehr Ablenkmanöver, die die tatsächlichen Motive und Ziele verdecken sollen. Er bemüht sich zwar unablässig die Gedanken und Gefühle der anderen zu enträtseln, seine Interpretationen bleiben aber fraglich, an einigen Stellen zeugen sogar unbeant-

11 Diese Erzähltechnik wird schon in der klassischen Detektivgeschichte, etwa in Agatha Christies *Mord an Roger Ackroyd* angewandt.

wortet bleibende Fragen von seiner Ratlosigkeit. Wenn Irene z.B. den Wunsch äußert, Wilhelmine zu besuchen, spricht sie „mit einem seltsamen, wie verzweifelten Lächeln“ (978). Welche Gefühle hinter dem seltsamen Lächeln stecken, ist aber aus der Perspektive Ferdinands nicht eindeutig, das „wie“ bedeutet: vielleicht Verzweiflung, oder eben etwas anderes. Oder während der Fahrt zu Wilhelmine bemerkt Ferdinand, dass „ein dunkler Schatten über ihre Stirn lief“ (980) oder dass ihre Augen ins Dunkle starrten; wie aber diese Körperzeichen zu lesen sind, bleibt auch unklar. Bedrückt durch ihr unverständliches Verhalten stellt sich Ferdinand bei Wilhelmine Fragen in Bezug auf die wahren Gedanken und Gefühle der beiden Frauen: „Wie ist es nun eigentlich? dachte Ferdinand. Hat Fräulein Irene vergessen, dass sie Wilhelmine ins Gesicht eine Mörderin heißen wollte... Und weiß Wilhelmine überhaupt noch, dass ich ihr Geliebter bin, ich, der mit einer fremden jungen Dame ihr mitten in der Nacht einen Besuch abstattet...?“ (982). Auf all diese Fragen bekommt er aber keine Antwort.

Da die Erzählung aus seiner Perspektive erzählt wird, wird dieses Unwissen auf den Leser übertragen. Es gibt keine zugängliche Außenperspektive im Text, etwa die eines auktorialen Erzählers, aus der all die Ereignisse, die für Ferdinand ein unlösbares Rätsel darstellen, gelöst sind, das Wissen des Lesers ist mit dem von Ferdinand kongruent. Es bleiben dem Leser sogar wichtige Informationen, über die Ferdinand zum Schluss doch verfügt, verschwiegen. Das größte Rätsel am Ende der Erzählung, Irenes Kuss wird nur zum Teil ausgelegt, seine Fraglichkeit ist mit elliptischem Satzbau und der expliziten Markierung von Leerstellen, d.h. Auslassungspunkten markiert: „›Sie glauben also‹, fragte Ferdinand ...“. ›Nun was denn bilden Sie sich ein?‹ entgegnete Anastasius streng“ (984). Was Anastasius und was Ferdinand glaubt, wird aber auch im weiteren nicht erörtert, demnach bleiben ihre Gedanken für den Leser ein Rätsel, bzw. der Leser wird ganz explizit zu Ergänzungen (zur Inferenztätigkeit) aufgerufen, selbst eine motivierte<sup>12</sup> Geschichte konstruieren zu können.

Schnitzlers Erzählung *Der tote Gabriel* weist also, wie ich gezeigt zu haben hoffe, wesentliche Strukturelemente der Detektivgeschichte auf, es mangelt ihr aber an einer ihrer zentralen Komponenten: der Entdeckung der vollständigen Wahrheit. Solange in den klassischen Detektivgeschichten, wie bei Doyle oder Christie nämlich *die* eine Wahrheit, und die Möglichkeit, aufgrund des Verhaltens des Anderen Zugang zu seinen mentalen Inhalten zu gewinnen, und dadurch diese eine Wahrheit zu finden, noch Teil der erzählten Welt ist, gibt es eine solche enträtselte Wahrheit bei Schnitzler in dieser Erzählung nicht. Lisa Zunshine hat recht, wenn sie behauptet, dass die Literaturgeschichte durch eine Tendenz beschreibbar ist, in den Erzählungen immer höhere Grade

12 „Motivation“ verstehe ich hier wie sie bei Scheffel und Martínez definiert wird. Vgl. Martínez / Scheffel 1999.

der Gehirn-Verschachtelung vorzunehmen (X dachte, dass Y meint, dass Z wünscht usw.), um damit die Mentalisierungsfähigkeit des Lesers herauszufordern und bis an ihre Grenzen zu führen.<sup>13</sup> Man kann aber diese Feststellung mit einer anderen ergänzen und behaupten, dass selbst die Zuschreibung mentaler Inhalte in den Texten der Moderne immer stärker entautomatisiert wird und dass der Text diesem Zuschreibungsakt oft sogar widersteht, indem selbstverständlich zu scheinende Interpretationen durch die Reaktionen der Figuren nicht unterstützt, oft sogar widerlegt werden. Solange Emma in Jane Austens gleichnamigen Roman die schwierige Aufgabe der Enträtselung der wahren Motive der Figuren ihrer sozialen Umgebung wie eine Art Detektivin zum Schluss erkennen kann und als Belohnung die wahre Liebe findet,<sup>14</sup> bleiben die mentalen Inhalte der in sozialen Rollenspielen und Vortäuschungsmanövern verwickelten und zwischen ihren Ich-Instanzen zerrissenen Figuren der Schnitzlerschen Erzählungen trotz jeder Anstrengung, in ihren Köpfen zu lesen, ein Rätsel.

Gerade in dieser Hinsicht hat Anastasius Treuenhof<sup>15</sup> eine zentrale Rolle in der Erzählung. Er ist eine Gegenfigur zur Hauptfigur Ferdinand, indem er, allerdings ironisch als allwissend dargestellt wird: Er wird als „Versteher aller irdischen und göttlichen Dinge“ (974) bezeichnet, „dem man nichts zu verschweigen brauchte, da Diskretion ihm gegenüber geradeso kindisch gewesen wäre wie vor dem lieben Gott“ (984), und der sich dazu befugt fühlt, die Wahrheit über die Stellung der Welt zu offenbaren – z.B.: „Doch was den wahren Anteil seiner Schuld an Gabriels Tod anbelangte, so hatte Anastasius Treuenhof [...], sofort festgestellt, daß ihm in dieser ganzen Angelegenheit nicht die Rolle eines Individuums [...] zugefallen“ (974). Seine göttliche Allwissenheit steht der Unüberschaubarkeit der Welt der Erzählung strikt gegenüber, was zu unabsehbaren (eine mögliche Tragödie inbegriffenen) Konsequenzen führt: „Seit drei Tagen begriff er auch, dass Menschen aus hoffnungsloser Liebe sterben können“ (984). Der Mangel an einem auktorialen Erzähler, die Narration aus der Perspektive einer unwissenden Figur und die ironische Darstellung einer intradiegetischen allwissenden Figur suggerieren in besonderem Maße die Unüberschaubarkeit der dargestellten Welt. Eben deshalb ist *Der tote Gabriel* als die Krimistruktur entfremdende Antidetektivgeschichte, oder wie diese Art Krimi von Tamás Béneyi genannt wird, als eine metaphysische Detektivgeschichte zu lesen, wo Schuld und Sühne nicht als schon vorausgesetzte Kategorien, sondern viel mehr als vom Leser erst zu problematisierende Begriffe erscheinen.

13 Vgl. Zunshine 2006.

14 Vgl. Berton, Ellen R.: *Mystery Without Murder: The Detective Plots of Jane Austen*. In: *Nineteenth-Century Literature*, 43:1 (1988), S. 42-59.

15 Die Figur erscheint auch in einem Spätwerk von Schnitzler, im unvollendeten Stück *Das Wort*, in dem sie Peter Altenberg darstellt, durch dessen unbedachtes Wort die Hauptfigur sich das Leben nimmt und daher eine ähnliche Funktion hat wie in der früheren Erzählung (*Der tote Gabriel* ist zuerst 1907 erschienen).

Wie ich weiters zeigte, sind Whodunits, wie Krimistrukturen im Englischen genannt werden, bestens geeignet, unsere Mentalisierungs-Praktiken zu hinterfragen und damit zusammenhängend das Problem der Verwicklung in sozialen Rollen, der Zerrissenheit zwischen den verschiedenen Ich-Instanzen und der Identität überhaupt zu problematisieren. Jedwede Entfremdung des Krimiplots (eine befremdende Erzählerperspektive oder genre-atypische Informationsvorgabe) wirken im Bezug auf die durch die Gattung vertretene moderne Denkmethode destabilisierend, und die österreichische Detektivgeschichte praktiziert schon seit ihren Anfängen, wie Peter Plener und Michael Rohrwasser feststellt, diese Entfremdungstechnik: „Die [österreichische] Detektivgeschichte wird zum Medium der Aufklärungskritik, und die fehlschlagende Spurendeutung wird zum Spiegelbild einer labyrinthischen Welt”,<sup>16</sup> und einem labyrinthischen Ich, könnte man hinzufügen.

16 Plener, Peter / Rohrwasser, Michael: „Es war Mord“. Zwischen Höhenkamm, Zentralfriedhof und Provinz: Österreichs Krimiszene. In: Der Deutschunterricht. 2/07, (2007), S. 57-66., hier S. 57.

## „Wie eine Gliederpuppe“

Über die doppelte Welt von Arthur Schnitzlers Novelle

*Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*

### 1. Schnitzlers Schicksalsnovellen. Handlungsschema und doppelte Welt

Die Novelle *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1903) erschien im Jahr 1904 im zweiten Band der Literaturzeitschrift *Neue Rundschau* in Berlin. Die Forschung ordnet das Werk Schnitzlers mittlerer Schaffensphase – dem Zeitraum zwischen 1901-1914 – zu, und rechnet es innerhalb dieser Periode zu einer spezifischen Gruppe von Werken, den sogenannten *Schicksalsnovellen*.

Der Ausdruck „Schicksalsnovellen“ bezieht sich auf vier Erzählungen, die „zwischen 1902 und 1911 entstanden sind“:<sup>1</sup> *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1904), *Die Weissagung* (1905), *Das Tagebuch der Redegonda* (1911) sowie *Die dreifache Warnung* (1911). Die Werke thematisieren, wie auch die meisten Werke dieser Schaffensphase, die Frage, ob der Gang der Ereignisse in der Welt determiniert oder indeterminiert ist und ob und wie der Determinismus freie Willensentscheidungen erlaubt.<sup>2</sup> Schnitzler behandelt das Problem in dieser Zeit sowohl in aphoristisch-theoretischen Schriften wie zum Beispiel *Schicksal und Wille* (1927),<sup>3</sup> als auch in literarischen Werken. Er verfasst neun Werke zum Thema: drei dramatische Stücke – die sogenannten Marionetten-Einakter: den *Puppenspieler* (1901), den *Tapferen Cassian* (1902) und *Zum großen Wurstel* (1901) – zwei Pantomime-Libretti (*Der Schleier der Pierrette* (1902) und *Die Verwandlungen des Pierrot* (1908)) und die vier Novellen.<sup>4</sup>

Das Spezifikum dieser Novellen im Vergleich zu Schnitzlers anderen Werken aus dieser Zeit besteht darin, dass sie die obige Frage durch eine Geschichte darstellen, in der auch das *irrational Übernatürliche* erscheint. Alle Novellen handeln von der *Rea-*

1 Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005, S. 168.

2 Die Dichotomie *Schicksal* vs. *Wille* gilt bekanntlich auch als ein konstant wiederkehrendes Problem von Schnitzlers Œuvre. Einige Forscher – wie zum Beispiel Allerdissen oder Perlmann – nennen dies das zentrale Problem in Schnitzlers Werk überhaupt. Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn: Bouvier Verlag 1985; Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987 (= Sammlung Metzler 239).

3 Das Werk erschien erst im Buch der Sprüche und Bedenken (1927), Schnitzler hat das aber Anfang des Jahrhunderts verfasst. Vgl. Fliedl 2005, S. 132.

4 Vgl. Fliedl 2005, S. 132-138, S. 168-172.

*lisierung eines durch einen irrationalen Akt (Fluch, Weissagung, Einbildung, Vorwarnung) vorentworfenen zukünftigen Zustands der Welt.* In der *Weissagung* realisiert sich die Sterbevision des Schauspielers Franz von Umpecht als die Szene eines Dramas und führt bei der Aufführung zu dessen Tod; *Im Tagebuch der Redegonda* hält Redegonda die sich auf sie richtenden heimlichen Liebesphantasien eines Konzeptpraktikanten in ihrem Tagebuch als Realität fest, und führt dadurch, nachdem ihr Gatte das Tagebuch gefunden hat, dessen Duelltod herbei; In der *dreifachen Warnung* verwirklicht ein Wanderer drei durch eine warnende Stimme gesprochene Prophezeiungen: Er wird tatsächlich zum Mörder, stürzt das Vaterland ins Verderben und stirbt. Und schließlich wird *Im Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* ein durch den sterbenden Richard von Bedenbruck ausgestoßene Fluch – der erste Liebhaber seiner Frau nach ihm solle in die Hölle fahren – zum tödlichen Verhängnis der Titelfigur.

Diesem fatalistisch anmutenden Handlungsschema ist es vor allem zu verdanken, dass die Schnitzler-Forschung diesen Werken lange Zeit verständnislos gegenüberstand. Die Kritik fand es – wie Konstanze Fliedl formuliert – mitunter unerklärlich, wieso „ein so rationaler und naturwissenschaftlich geschulter Autor wie Schnitzler plötzlich auf so seltsamen Hokusfokus wie Verwünschungen oder Vorhersagen verfiel,“<sup>5</sup> und tat die Werke, so auch *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*, meistens kurzweg ab. Erst die Forschung der letzten Jahre entdeckte die feine Durchkomponiertheit der Texte und die rationale Deutbarkeit der Ereignisse.

In dieser Studie werde ich mich, wie bereits oben erwähnt, mit dem *Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* beschäftigen. Ich stelle die Hypothese auf, dass rationale und irrationale Deutungen der Novelle einander nicht ausschließen. Das Werk weist – um einen erzähltheoretischen Begriff von Matías Martínez zu verwenden – eine *doppelte Motivationsstruktur* auf. Die dargestellten Ereignisse sind nicht nur *final*, durch übernatürliche Fügung, sondern auch *kausal*, durch Ursache-Wirkung-Zusammenhänge innerhalb der erzählten Welt motiviert.<sup>6</sup> Durch diese Motivationsstruktur wird eine ontologisch zweideutige, *doppelte Welt* konstituiert, die paradoxerweise übernatürlich und realistisch zugleich ist.<sup>7</sup>

Um die Richtigkeit dieser Hypothese zu beweisen, werde ich die primären Konstruktionsregeln behandeln, die meines Erachtens Leisenbohgs Geschichte unterliegen.<sup>8</sup>

5 Ebd., S. 168.

6 Martínez, Matías: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (= Palaestra 298). Martínez führt seine Begriffe im Anschluss an Lugowskys *Motivation von vorn, Motivation von hinten* ein.

7 Zum Begriff der *doppelten Welt* vgl. ebd., S. 34-36. Martínez beschreibt sie als eine eigene Textsorte.

8 Der Interpretation liegen die erzähltheoretischen Überlegungen von Árpád Bernáth zugrunde, wonach „geschehensdarstellende Literatur“ als Produkt einer Konstruktion zu verstehen ist.



Nach der Skizzierung des Inhalts beschäftige ich mich zunächst mit der Struktur der Novelle und den eng miteinander verbundenen Handlungsprinzipien der triebhaften Liebe, der Täuschung, der Interpretation und des Rollenwechsels. Dabei komme ich auf die kausale und finale Deutungen des Geschehens und die Funktion der paradox verdoppelten Motivationsstruktur des Werks zu sprechen. Meine These wird sein, dass die Zwiespältigkeit der Ursachen des Novellengeschehens mit der Erkenntniskrise und den okkultistischen Tendenzen der Jahrhundertwende im Zusammenhang steht.

## 2. Inhalt

Die Geschichte fängt damit an, dass die Wiener Opernsängerin Kläre Hell zwei Monate nach dem plötzlichen Tod ihres letzten Geliebten Richard von Bedenbruck auf die Bühne zurückkehrt. Ihre Verzweiflung scheint grenzenlos zu sein. Auch ihr Mäzen, der Freiherr von Leisenbohg, der seit zehn Jahren unglücklich in sie verliebt ist und sich nach Abschluss ihrer zahlreichen Liebesaffären immer neue Hoffnungen macht, hofft diesmal „mehr aus Gewohnheit als aus Überzeugung“<sup>9</sup> auf Erwidern. Allerdings entgeht ihm auch die Tatsache nicht, dass sich nach Ankunft des norwegischen Gastsängers Sigurd Ölse die Anzeichen vermehren, dass Kläre – obwohl sie sich dem Sänger gegenüber kühl zeigt – seinen Werbungen nachgeben wird. So kann der Freiherr es kaum glauben, als sie ihm am Tag vor Sigurds Abreise plötzlich ihre Gunst gewährt.

Am nächsten Tag erfährt Leisenbohg, dass Kläre Hell in der Früh in Begleitung ihrer Vertrauten, Fanny Ringeiser zu unbekanntem Aufenthalt abgereist ist. Der Freiherr, der die Situation überhaupt nicht versteht, verbringt den ganzen Tag argwöhnisch, aber immer beruhigter mit Sigurd Ölse. Am Abend begleitet er ihn sogar zur Bahn. Ein Paar Tage treibt er sich dann apathisch in Wien herum, schließlich macht er sich auf die Reise.

Wochen später ruft Ölse ihn verzweifelt und auf seine Freundschaft pochend auf seine Besitzung im norwegischen Molde. Da Leisenbohg meint, dass der Ruf mit Kläre in

Das Spezifikum literarischer Konstruktion ist, dass sie keinem vorgegebenen Modelloriginal folgt. Sie wird von Regeln (Postulaten, Axiomen, Definitionen) „für Bildung und Verknüpfung möglicher Ereignisse in einer möglichen Welt geleitet.“ (129). Die Aufgabe des Interpreten besteht darin, diese Konstruktionsregeln aufzudecken. Bernáth, Árpád: Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Blödorn, Andreas u.a.: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin / New York: de Gruyter 2006, S. 123-150. (=Narratologia 10).

- 9 Schnitzler, Arthur: Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg. In: Ders.: Der blinde Geronimo und sein Bruder. Erzählungen 1900-1907. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1997, S. 153-173, hier S. 158. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

Verbindung steht, eilt er gleich hin. In einem Gespräch bittet der Sänger ihn darum, für ihn an Kläre Rache zu nehmen. Er erzählt ihm, dass er im Zug damals Kläre und Fanny begegnet sei, seitdem mit den beiden zusammenlebe, vor kurzem aber von Fanny erfuhr, dass der verstorbene Bedenbruck Kläres nächsten Geliebten verflucht habe: Der erste, der nach ihm seine Frau umarme und küsse, solle in die Hölle fahren. Als Leisenbohg erkennt, dass derjenige, an dem sich der Fluch erfüllen soll, er selbst ist, fällt er mit seinem Sessel vollkommen gestört rückwärts und erliegt dem Sturz. Ölse schreibt dann Kläre eiligst eine Depesche, wo er sich für sein Misstrauen entschuldigt („ich dachte, Du wolltest mich durch eine Lüge beruhigen“, 172) und sein Kommen ankündigt.

### 3. Die Struktur und die Handlungsprinzipien der triebhaften Liebe, der Täuschung, der Interpretation und des Rollenwechsels

Auch aus dieser kurzen Inhaltsangabe lässt sich erkennen, dass die Geschichte Leisenbohgs auf den Schluss hin erzählt wird. Am Schluss befinden sich zwei „auflösende Rückwendungen“,<sup>10</sup> die zwei bis dahin ungekannte Ereignisse aufdecken und somit die ganze Handlung in ein neues Licht stellen. Ölses Erzählung über Bedenbrucks Fluch enthüllt Kläres wahre Motive, die Nacht mit Leisenbohg zu verbringen und Wien heimlich zu verlassen. Aber auch die Depesche des Sängers an Kläre enthält Informationen, die seine Bitte an den Freiherrn im Nachhinein anders erscheinen lassen. Der Leser muss erkennen, dass sich Leisenbohg geirrt hat und sowohl von Kläre als auch von Ölse getäuscht und angelogen wurde. Diese Erkenntnis enthüllt in Leisenbohgs bis dahin possenhaft scheinendem Schicksal die verborgene Tragik.

Die Handlung der Novelle lässt sich in zwei größere Segmente und eine Übergangs- oder Retardationsphase gliedern. (1) Die erste Handlungsphase wird durch den Fluch des sterbenden Bedenbrucks eingeleitet und durch das *Täuschungsspiel von Kläre Hell*, der Einzigen, die den Fluch kennt, dominiert. Der Schauplatz dieser Phase ist Wien, und sie dauert vom Aussprechen des Fluchs am 15. März bis zu dessen Erfüllung durch Kläre in der Nacht vom 28. Juni. (2) Die Übergangsphase fasst die Ereignisse nach der „Liebesnacht“ zusammen und beschreibt Leisenbohgs zielloses Sichherumtreiben

10 Vgl. Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 1967, S. 108-112. Auflösende Rückwendungen finden sich in aller Regel am Ende von Erzählungen. Lämmert definiert sie als nachträgliche Darstellung von Ereignissen, die zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden haben. Sie haben die Funktion, bisher ungekannte oder bange geahnte Ereignisse oder Zusammenhänge aufzudecken (S. 108). Laut Lämmert sind sie für die meisten Kriminalromane, für alle auf Überraschung abzielenden Erzählungen (Kleist: *Der Zweikampf*) und für Erzählungen mit rückwendender Enthüllung verborgener Tragik (Schiller: *Großmüthige Handlung*; Tieck: *Der blonde Eckbert*) charakteristisch.

in Wien und in Europa. Sie erstreckt sich auf ein paar Wochen oder Monate. (3) Die dritte Sequenz wird analog zu der ersten aufgebaut. Sie setzt mit der Aufklärung von Sigurd Ölse durch Fanny und dann durch Kläre über den Fluch ein und wird durch *Ölss Täuschungsspiel* bestimmt. Sie spielt im Wesentlichen im norwegischen Molde, wohin Ölse nach Fannys Enthüllung geflohen ist. Sie dauert eine Nacht und endet mit Leisenbohgs Tod.<sup>11</sup>

Die Analogie zwischen den Hauptsequenzen wird auch dadurch gesteigert, dass Grund und Ziel der Täuschung in beiden Sequenzen gleich sind. Beide Sänger glauben, dass ihre Welt eine irrational-übernatürliche Welt ist, in der sich Verfluchungen und Weissagungen erfüllen. Damit sie Bedenbrucks Fluch entgehen, und dadurch das Hindernis vor ihrer Beziehung beseitigen, täuschen sie Leisenbohgs. In der ersten Handlungssequenz erfüllt Kläre Hell die lang gehegten Sehnsüchte des Barons. Allerdings tut sie das nicht, wie er meint, aus ihrer plötzlich erwachten Liebe zu ihm. Während der Baron die gemeinsam verbrachte Nacht als Liebesnacht interpretiert, wird er in Wirklichkeit als Mittel zum Wegräumen des Hindernisses vor ihrer Beziehung mit Ölse benutzt.<sup>12</sup> Kläre tauscht Ölse gegen Leisenbohgs aus und lässt diesen die Folgen des Fluchs tragen. In der zweiten Hauptsequenz täuscht Ölse den Freiherrn. Er will Leisenbohgs bei weitem nicht um einen Freundschaftsdienst bitten, wie er das vorgibt, zu tun. Er tauscht sich hypothetisch gegen den Freiherrn ein und gibt vor, vom Fluch selbst getroffen zu sein. Seine Bitte an ihn, dass er sich für ihn an Kläre rächen solle, dient allein dem Zweck, herauszufinden, ob Kläre ihn nicht anlügt und sich der Fluch tatsächlich an Leisenbohgs erfüllen soll. Soll der Freiherr nämlich gewillt sein, die Bitte zu erfüllen, hat Kläre gelogen. Schlägt er ihm jedoch die Bitte ab, muss sie ihm die Wahrheit erzählt haben. Leisenbohgs wird ja nur dann nein sagen, wenn er weiß, dass es keinen Grund für Ölse gibt, auf Rache zu sinnen. Während so dem Baron die wirrsten Interpretationen über Ölss Einladung und Verhalten durch den Kopf jagen, wird er in Wirklichkeit auch in diesem Fall instrumentalisiert, nur diesmal zur Beseitigung des Hindernisses vor Ölss Beziehung mit Kläre.

Die Ursache für Leisenbohgs Instrumentalisierbarkeit und seine fatalen Fehlinterpretationen ist leicht zu erkennen. Beide Sänger verheimlichen vor ihm etwas Wesentliches, das zur richtigen Einschätzung seiner Lage erforderlich ist. Kläre erzählt ihm nichts von dem Fluch. Ölse klärt ihn zwar davon auf, verschweigt aber ihm, dass er von

11 Vom Zusammenhang zwischen Liebe, Spiel und Tod in Schnitzlers Werken vgl. Matthias, Bettina: Masken des Lebens, Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

12 Vgl. auch die ausgezeichnete Studie von Magdolna Orosz: Orosz, Magdolna: Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen. In: Kodikas. Ars Semiotica 3-4 (2009), S. 327-343, hier S. 338. Orosz verweist in ihrer Studie auch auf die Wichtigkeit der Prinzipien Verheimlichung, Täuschung und Interpretation in der Geschichte.

der „Liebesnacht“ Bescheid weiß. So kommt es dazu, dass Leisenbohg, obwohl er im Grunde nichts anderes tut, als das Verhalten von Kläre und Ölse zu beobachten und zu deuten, und eigentlich alles richtig interpretiert, die Ereignisse der zwei Nächte doch nicht richtig erklären kann.

Bei Kläre identifiziert er klar die Anzeichen, die auf die drohende Gefahr eines neuen Liebhabers verweisen. Fannys Verliebtheit in Ölse („da sie sich mit unwiderruflicher Regelmäßigkeit in den jeweiligen Liebhaber Klärens verliebte“, 157), beziehungsweise Ölses auffallende Sympathie zu ihm („Vor allem faßte Sigurd, wie alle früheren Liebhaber Klärens, während des Soupers eine auffallende Sympathie zu ihm“, 161) sprechen für ihn eindeutig dafür, dass er auch diesmal, wie immer, vergeblich auf Erhörung hofft. Auch betrachtet er Kläres kühles Verhalten Ölse gegenüber misstrauisch. Wegen Unkenntnis des Fluchs kann er jedoch ihre plötzliche Invitation zur „Liebesnacht“ („Kommen Sie wieder“, 161) nicht kohärent in seine Interpretation einfügen. Er entwirft einen neuen, teleologischen Erklärungszusammenhang, in dem alles auf Steigerung und Kläres baldige Erkenntnis der Ausschließlichkeit ihrer Liebe zu ihm hinausläuft: „Und er ahnte den Tag voraus, da ihm auch Kläre sagen würde: Was waren mir alle anderen? – Du bist der einzige und erste, den ich je geliebt habe ...“ (163)

Auch im Falle von Ölses Ruf („Wenn du mein Freund bist, so halte dein Wort und eile zu mir“, 167) ist der Baron der Zeichen gewahr, die darauf verweisen, dass der Sänger ihm etwas verheimlicht. Er merkt, wie starr Ölse ihn während ihres Gesprächs beobachtet („Warum blickt er mir so starr ins Gesicht?“, 170) und stellt überrascht fest, dass er im Augenblick seiner ungeheuren Angst um Kläre zu lächeln scheint („Sein etwas dickes Gesicht begann von innen zu glänzen, und schien zu lächeln“, 168). In Unkenntnis des Fluchs und Kläres Geständnis durchschaut er aber die Situation nicht. Seine einander sich wirt ablösenden Interpretationen („Was mochte geschehen sein? ... Kläre war tot – ? ... Sigurd hatte sie ermordet – ? ... Ins Meer geworfen – ? ... Oder Sigurd war tot – ? ... Doch nein, das war unmöglich, ... der saß ja da vor ihm“, 168) erweisen sich angesichts der skrupellosen Realität als lächerlich.

Betrachtet man die Geschichte in diesem Zusammenhang von Verheimlichungen, Täuschungen, Wissen und Nichtwissen, so lässt sich Leisenbohgs Tod unabhängig vom Verständnis, das sich die Figuren über die Welt machen, durchaus *kausal-realistisch* erklären und als *Liebestod* auffassen. Sein Tod ist als logische Konsequenz eines durch den Verlust von Kläre ausgelösten und in der schockierenden Erkenntnis seiner eigenen Rolle kulminierenden „pathologischen“ Prozesses interpretierbar. Nach dem Verlust der Frau, von der sein ganzes Leben Sinn erhält, verliert Leisenbohg allmählich den Bezug zum Leben. Plötzlich weiß er nicht mehr, „was er mit den Tagen und Nächten anfangen sollte“ (166), ihm wird alles, auch sein Leben, „vollkommen gleichgültig“ (166). Er lebt zwar mechanisch weiter, überschreitet Pässe, besteigt Berge, weiß aber am nächsten Tag

nicht mehr, was er am vorigen tat (167). Im fahlen Licht der Nordnacht von Molde ist er kaum mehr in der Lage, Vergangenheit und Gegenwart, Wirklichkeit und Traum zu unterscheiden. In diesem Zustand trifft ihn die Erkenntnis seiner wahren Rolle und seines wahren Selbsts. In dem Gespräch mit Ölse erblickt er sich als einen possenhaft deklamierenden, mehrfach betrogenen Pierrot.<sup>13</sup> Diese Einsicht führt schließlich zu seinem Tod: „Es war ihm, als wenn ihm der ganze Körper erstarren wollte. Eigentlich hätte er gern geschrien, aber er sperrte nur den Mund weit auf...“ (172).<sup>14</sup> Er stürzt und ist auf der Stelle tot. Die kausale Erklärung der Ereignisse wird auch durch intertextuelle Verweise mehrfach unterstützt. Eigentlich sollte ja der Wagner-Sänger Sigurd, der in Wien in der Rolle Tristan debütiert, mit Kläre die Liebesnacht erleben und den Liebestod sterben. Infolge von Kläres Entscheidung wird aber Leisenbohg, ohne es zu wissen, zum „Ersatz-Tristan“, und stirbt folgerichtig auf dem nördlichen Besitz des wahren Liebhabers einen von Warten, Halluzinationen und Erinnerungen begleiteten Liebestod.<sup>15</sup>

Zu erkennen ist allerdings, dass zwischen den beiden Hauptsequenzen der Handlung auch zahlreiche andere motivische Verbindungen bestehen, die Kläre Hell und Sigurd Ölse gleichzeitig auch einer numinosen Macht zuordnen und Leisenbohgs Tod übernatürlich-final, als *Erfüllung des Fluchs* interpretierbar machen. Eine der bedeutendsten Stellen in dieser Hinsicht stellt der Schluss der Geschichte dar. Nach Leisenbohgs Tod eilt Ölse in sein Schlafgemach und schreibt Kläre eine Depesche, in der er ihr kurz von den Geschehnissen berichtet:

Sigurd hielt inne, wurde sehr ernst und schien zu überlegen. Dann stellte er sich mitten ins Zimmer und erhob seine Stimme zum Gesang. Anfangs wie furchtsam und verschleiert, hellte sie sich allmählich auf und klang laut und prächtig durch die Nacht, endlich so gewaltig, als wenn sie von den Wellen widerhallte. – Ein beruhigtes Lächeln floß über Sigurds Züge. Er atmete tief auf. Er begab sich wieder an den Schreibtisch und fügte seiner Depesche die folgenden Worte hinzu: „Liebste Kläre! Verzeih' mir – alles ist wieder gut. In drei Tagen bin ich bei dir...“ (172)

Die Szene weist deutliche Parallelen zu der Anfangsszene der Geschichte auf. Die Novelle fängt damit an, dass Kläre Hell nach dem Tod ihres Geliebten in der Rolle der *Königin der Nacht* auf die Bühne der Oper zurückkehrt und bereits durch die erste große

- 13 Zum Motiv des Pierrots in der Jahrhundertwende und in Schnitzlers Werken siehe z.B. Girardi, Claudia: Pierrotgedichten im deutschen Sprachraum um 1900. In: Krobb, Florian / Strümper Krobb, Sabine (Hg.): Literaturvermittlung um 1900. Fallstudien zu Wegen ins deutschsprachige kulturelle System. Amsterdam, New York: Rodopi B.V. 2001. S. 93-112.
- 14 In der Sekundärliteratur wird der Prozess als Nervenzusammenbruch diagnostiziert und der Sturz als Schlaganfall.
- 15 Der grüne Plaid auf dem Geländer, der sich manchmal wie ein Segel aufbläht und den Leisenbohg permanent betrachtet, bzw. Leisenbohgs Phantasie, dass er sich in den Armen Kläres befindet sowie zahlreiche andere Motive der Novelle erhalten erst im Zusammenhang der Oper ihre Bedeutung.

Arie beweist, dass die Ängste um ihre Stimme unbegründet waren.<sup>16</sup> Wie die Bühnenfigur ist sie verwitwet und von ihrem verstorbenen Mann entmachtet. Außerdem ist sie, wie diese, Vertreterin des Aberglaubens in der Welt und mit Attributen wie Nacht, Dunkelheit, Mond, Sterne, Kälte und glühende Augen ausgestattet. Indem Ölse am Ende der Geschichte diese Rolle übernimmt, zeigt er seine im Schicksal von Leisenbohg gespielte wahre Natur.

In diesem Kontext sind die beiden Sänger als Varianten-Figuren, als Vertreter des verstorbenen Fürsten aufzufassen. Sie sind Werkzeuge des Fluchs, sie rufen und verführen Leisenbohg. Je mehr sie sein Schicksal bestimmen, desto dunkler und schauerlicher wird es in seiner Welt und desto irrationaler und mechanischer der Freiherr selbst. In Molde verwandelt sich dann seine innere Starrheit („Leisenbohg war innerlich starr“, 168; „fragte Leisenbohg mit einem starren Lächeln“, 168; „setzte er mechanisch hinzu“, 168, etc.) allmählich in eine äußere („Leisenbohg nickte“ 169; „Leisenbohg nickte wieder“, 169; „Leisenbohg ließ den Kopf schwer auf die Brust herabsinken...“ 169, etc.), bis er nichts anderes wird, als was er seit dem Aussprechen des Fluchs bereits war: eine gelenkte Gliederpuppe „[und] fiel lautlos mit dem Sessel nach rückwärts, wie eine Gliederpuppe“ (172). In diesem Zusammenhang ist auch die Szene verständlich, in der Ölse den Fluch quasi in Vertretung des Fürsten übermittelt: „„Ich spreche“, sagte Sigurd, ’und ich lasse Fanny sprechen, und Fanny läßt Kläre sprechen, und Kläre läßt den Fürsten sprechen. (...) Leisenbohg hörte angestrengt zu. Es war ihm, als hörte er die Stimme des toten Fürsten aus dreifach verschlossenem Sarge in die Nacht klingen.“ (171)

### 3. Fazit

Die Novelle *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* entwirft eine für Schnitzlers Dramen und Erzählungen charakteristische fiktive Welt. Sie ist eine vom leichten Spiel des Liebesreigens dominierte „Welt gesellschaftlicher Doppelmoral und Fassadenhaftigkeit.“<sup>17</sup> Betrachtet man die Novelle in diesem Zusammenhang, so ist es ersichtlich, dass Schnitzler hier auch – wie in fast allen seinen Werken – eine „Grenzsituation“, ein ethisches „Prüffeld“ für seine Figuren aufbaut.<sup>18</sup> In den Mittelpunkt wird allerdings nicht die Geprüfte (Kläre Hell), sondern der Geopferte gestellt. Auf seine beschränkte Perspektive fokussiert wird erzählt, wie ein irrationales Hindernis (der Fluch des Geliebten) vor der Beziehung zwischen Kläre und Sigurd Ölse beseitigt wird.

16 Perlmann, die einzige, die sich mit diesem Motiv beschäftigt, interpretiert die Rolle der Sängerin als Zeichen für Kläre als femme fatale. Vgl. Perlmann 1987, S. 118.

17 Vgl. Matthias 1999, S. 15f.

18 Vgl. Allerdissen 1985, S. 161; Matthias 1999.

Die Analyse hat gezeigt, dass Schnitzler dabei eine doppelte Welt aufbaut, worin durch explizite oder implizite Hinweise zwei Erklärungszusammenhänge, eine kausal-realistische und eine übernatürlich-finale für die Ereignisse konstruiert werden. Diese ambivalente Struktur ist nicht nur für die mittleren Schriften Schnitzlers charakteristisch. Sie reiht sich auch in eine von Martínez durch die Namen Goethe-Hoffmann-Vischer-Mann-Perutz gekennzeichnete diachrone Reihe von doppelten Welten ein. Während aber die Struktur bei Goethe „die Konkurrenz der romantischen Naturphilosophie und mechanistischer Naturwissenschaft in der akademischen und öffentlichen Diskussion des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts“<sup>19</sup> oder bei Hoffmann „den Zusammenhang von Literatur und Leben“<sup>20</sup> modelliert, hängt sie bei Schnitzler mit der Erkenntniskrise und den okkultistischen Tendenzen der Jahrhundertwende und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zusammen.

19 Martínez 1996, S. 203.

20 Ebd., S. 205.

Gerhard Hubmann

## Schlussstriche

Arthur Schnitzlers Novelle *Ein Abschied* in der Handschrift  
und gedruckt

### 1. *Hinterlassene Manuscripte*

In den testamentarischen „Bestimmungen über meinen schriftlichen Nachlass“ unterscheidet Arthur Schnitzler zwei Gruppen seiner „hinterlassenen *Manuscripte belletristischer Natur*“. Gegenüber den unveröffentlichten Texten, insbesondere den „zahlreichen Versuche[n] aus der Knaben und Jünglingszeit, die ich, mehr aus Pedanterie als aus Pietät aufbewahrt habe“, hebt er die andere Gruppe – in aller Bescheidenheit – hervor: „Verhältnismäßig werthvoller, zum mindesten interessant als Beiträge zur Physiologie (auch Pathologie!) des Schaffens erachte ich manche Vorarbeiten, unverwendete Szenen, Absätze u. dergl. zu meinen bei meinen Lebzeiten veröffentlichten Werken“.<sup>1</sup>

Schnitzlers literarischer Nachlass befindet sich zum größten Teil in der *Cambridge University Library*.<sup>2</sup> Die Ordnung, in der der Autor die Werkmanuskripte ablegte, ist – soweit sich das beurteilen lässt – beibehalten: Im *Manuscripts Reading Room* werden die Textträger in Mappen ausgehängt, die von Schnitzlers Hand beschriftet sind. Dabei sind Art und Umfang des Entstehungsmaterials, das er zu einzelnen Werken gesammelt hat, sehr unterschiedlich. Schnitzler sortierte nicht nur, er wählte aus. So vernichtete er beispielsweise die handschriftlichen Fassungen zu den großen Erzählungen *Sterben* und *Frau Bertha Garlan*,<sup>3</sup> Skizzen und Notizen zu beiden Werken bewahrte er hingegen auf.

Zu der Novelle *Ein Abschied*, um die es in weiterer Folge gehen wird, liegen ein in Tinte geschriebener einseitiger Entwurf vor, eine vollständige handschriftliche Ausarbeitung (142 Blatt) sowie weitere sechs Blatt, die das Fragment eines alternativen

1 Neumann, Gerhard / Müller, Jutta: Der Nachlaß Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i.Br. befindlichen Materials. München: Fink 1969, S. 36. Vgl. dazu auch das Faksimile der entsprechenden Seite des Testaments: Schnitzler fügte die Parenthese „(auch Pathologie!)“ interlinear ein (ebd., S. 27).

2 Zur Geschichte des Nachlasses vgl. Neumann / Müller 1969, S. 14.

3 Im Tagebuch hielt Schnitzler unter dem 28. Mai 1908 fest: „Dr. Stefan Zweig kennen gelernt; [...] Seine Autographen- und Mscrpt.-sammlung. Er ersucht mich um Mscrpte. und zeigt sich sehr geärgert, dass ich gerade in der letzten Zeit die Mscrpt. von *Sterben* und *Garlan* verbrannt“ (Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u. a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. 10 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981-2000, Bd. 1903-1908 (1991), S. 336).



Erzählschlusses enthalten.<sup>4</sup> Die insgesamt 148 Blatt wurden einseitig mit Bleistift beschrieben.

Der Text entstand unter dem Arbeitstitel „Der Wartende“ und wurde laut Tagebuch am 7. August 1895 begonnen.<sup>5</sup> Da die Handschrift H an drei Stellen mit Daten versehen ist (H 14: „8/8“, H 43: „9/8“ und H 91: „16/8“), dürfte es sich dabei um die erste Niederschrift der Novelle handeln. *Ein Abschied* wurde schließlich 1896 im Februarheft der *Neuen Deutschen Rundschau* erstveröffentlicht und bildete zusammen mit vier weiteren „Novelletten“ Schnitzlers Buch *Die Frau des Weisen* (1898).<sup>6</sup>

Von der Handschrift H zum gedruckten Text ist es kein weiter Weg. Zwar belegen unzählige Varianten, einige getilgte sowie eingefügte Sätze eine detaillierte Überarbeitung, ein komplexer Umschreibprozess fand aber nicht statt. Der Vergleich der Varianten, die innerhalb der Handschrift, zwischen Handschrift und Druck, aber ebenso zwischen Erstdruck und Text der Erstausgabe zu finden sind, lenkt die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Gestaltung der Erzählperspektive. Die Arbeit an der narrativen Perspektivierung lässt sich anhand der Figurenbenennungen nachverfolgen; sie stehen im Fokus des ersten Teiles der textgenetischen Untersuchung. Die gewonnenen Ergebnisse zur Erzählperspektive fließen in den abschließenden Teil ein, in dem die beiden alternativen Schlüsse der Novelle gegeneinandergehalten werden.

Die „Schlussstriche“ im Aufsatztitel beziehen sich auf dreierlei: Auf inhaltlicher Ebene sind die gegensätzlichen Arten des Abschieds gemeint, die in den zwei Versionen des Erzählschlusses realisiert sind. Zweitens verweisen sie auf die textuelle und damit auch räumliche Grenzlinie, die durch das Beenden einer Erzählung gezogen wird. Bei einer Novelle wie *Ein Abschied*, die auf dem narrativen Konzept von Drinnen und Draußen oder Innen und Außen aufbaut, ist es besonders ergiebig, solche Grenzen abzuschreiten. Auf der Ebene des Schreibens benennen die „Schlussstriche“ drittens die vielen Streichungen und Textänderungen am Ende des Produktionsprozesses.

Ein Beitrag zur „Physiologie des Schaffens“, wie sie Schnitzler vorschwebte, ist allerdings nicht beabsichtigt. Schnitzler geht in einem posthum veröffentlichten Aufsatz zu diesem Thema der unsteten Beziehung zwischen Autor und literarischem Stoff nach. Dabei unterscheidet er fünf Typen von schöpferischen Initialzündungen („Einfall“,

4 Die Entstehungszeugen sind in der Mappe A 147 der *Cambridge University Library* gesammelt. Für die handschriftliche Fassung wird bei Verweisen die Sigle H, für den alternativen Schluss die Sigle SV (Schlussvariante) verwendet. Die historisch-kritische Edition dieser Novelle wird in der Reihe „Arthur Schnitzler. Werke in historisch-kritischen Ausgaben. Hg. v. Konstanze Fliedl“ erscheinen.

5 Schnitzler: Tagebuch 1893-1902 (1989), S. 148.

6 *Ein Abschied*. In: *Neue Deutsche Rundschau* (Freie Bühne). Jg. 7 (1896), H. 2 (Februar), S. 115-124; *Ein Abschied*. In: Schnitzler, Arthur: *Die Frau des Weisen*. Novelletten. Berlin: S. Fischer 1898, S. 37-71. Bei Zitaten wird für den Erstdruck die Sigle ED, für den Text der Erstausgabe der Sammlung *Die Frau des Weisen* die Sigle EA verwendet.

„Situation“, „Ansicht“, „Gestalt“ und „Empfindung“), die er an Beispielen aus seinem Œuvre illustriert.<sup>7</sup> Anders als bei einer solchen Lehre von der Entwicklung eines Schaffensprozesses, in der der Autor die Hauptrolle einnimmt, konzentriert sich die folgende Untersuchung auf das handschriftliche und gedruckte Textmaterial. Die Vorgangsweise ähnelt dem der „strukturalistischen Varianteninterpretation“, die „auf den Wandel der im Text verwirklichten (stilistischen) Strukturprinzipien [zielt]“<sup>8</sup> und deren Konzept mit der Vorstellung bricht, die Chronologie von Textänderungen zeichne naturgemäß den Verlauf einer ständigen Perfektionierung nach.<sup>9</sup>

Um für den textgenetischen Abschnitt eine interpretatorische Grundlage zu schaffen, ist ihm eine ausführliche Inhalts- und Formanalyse des gedruckten Textes vorgelagert. Dies ist umso mehr geboten, da *Ein Abschied* bisher kaum wissenschaftlich behandelt wurde.

## 2. *Ein Abschied* – eine bürgerliche Queste

*Ein Abschied*<sup>10</sup> folgt den trostlosen Wegen und Gedanken eines jungen Mannes im bürgerlich-städtischen Milieu, der seit einem Vierteljahr eine geheime Affäre mit einer verheirateten Frau hat. Es ist abgemacht, dass er, Albert, seine Geliebte Anna jeden Nachmittag zwischen drei und sieben Uhr in seiner Junggesellenwohnung erwartet. Seit einigen Tagen wartet er allerdings vergeblich, erhält auch keine Nachricht. Nun – es ist Mitte August, das genaue Jahr wird, wie der konkrete Ort, nicht genannt – setzt die Erzählgegenwart ein. In den folgenden sechs Tagen, in denen Albert ruhelos zwischen seiner Wohnung und dem Haus des Ehepaares hin und her pendelt, kann er nach und nach in Erfahrung bringen, dass Anna tödlich erkrankt ist.<sup>11</sup> Am Morgen ihres Todes betritt er die Wohnung des Ehepaares, bleibt unter den Trauergästen unerkannt und dringt ins Schlafzimmer ein, wo die Tote liegt. Dort wird ihm die letzte Möglichkeit eines intimen

7 Vgl. Schnitzler, Arthur: Zur Physiologie des Schaffens. In: Ders.: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt am Main: S. Fischer 1967 (= Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke), S. 380-383.

8 Bohnenkamp, Anne: Autorschaft und Textgenese. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002 (= Germanistische Symposien Berichtsbände 24), S. 62-79, hier S. 70.

9 Vgl. ebd., S. 69.

10 Zitiert wird nach der Ausgabe der Gesammelten Werke von 1961, Seitenverweise erfolgen mithilfe der Sigle GW: *Ein Abschied*. In: Schnitzler, Arthur: Die Erzählenden Schriften. Bd. 1. Frankfurt am Main: S. Fischer 1961 (= Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke), S. 239-254.

11 Ein Dienstoffbote, den Albert in die Wohnung des Ehepaares geschickt hat, benennt die Krankheit: „Ein Kopftypus soll's sein, und die gnädige Frau weiß gar nichts mehr von sich seit zwei Tagen“ (GW, S. 244). „Kopftypus“ war eine alltagssprachliche Bezeichnung für eine der Hirnhautentzündung ähnliche Infektionskrankheit, die zu Delirien und Bewusstlosigkeit führte.

Abschieds genommen, da der in Tränen aufgelöste Gatte neben dem Sterbebett kniet. Als Albert der Leiche in einer reduzierten Abschiedsgeste zunickt, scheint es ihm, als lächle sie ihn verächtlich an. Er bildet sich ein, Anna werfe ihm vor, dass er sich niemandem als ihr Geliebter zu erkennen gebe und dadurch sie und ihre Beziehung verleugne. Fluchtartig verlässt Albert die Wohnung.

Das Hauptmotiv der Novelle ist das totale Geheimnis der Beziehung, das unter keinen Umständen preisgegeben wird. Über diesem Geheimnis schweben drohend die gesellschaftliche Ächtung (insbesondere der Frau) und das Duell. Die Konfliktsituation ergibt sich aber erst aus den ungleichen Lebensumständen der Figuren, wodurch die Möglichkeiten der Kontaktaufnahme unterschiedlich verteilt sind. Anna lebt mit ihrem Gatten in einem bürgerlichen Haushalt samt Bediensteten. Albert wohnt allein. Zwar hat auch er einen Diener, der stellt allerdings keine Gefahr für das Geheimnis dar. Würde Albert erkranken, könnte Anna leicht in Erfahrung bringen, wie es um ihn steht. Albert hingegen kann die Wohnung des Ehepaares nicht aufsuchen, ohne Verdacht zu erregen; er hat „keinen Weg zu ihr“ (GW, S. 240), soll heißen: Wenn Anna unfähig ist, mit ihm zu kommunizieren, stehen ihm kaum Informationskanäle zur Verfügung. Während sie an einer Infektionskrankheit leidet, die ihr das Bewusstsein nimmt (vgl. GW, S. 244), leidet Albert an Informationsmangel. Aufgrund seiner finanziellen und beruflichen Unabhängigkeit<sup>12</sup> verfügt er aber über genügend freie Zeit, um sich völlig auf das Problem der Informationsbeschaffung zu konzentrieren.

Die quälende Ungewissheit macht aus dem wartenden Albert einen Suchenden (weshalb der Arbeitstitel „Der Wartende“ auch mit gutem Grund verworfen wurde). Formal spielt die Novelle dementsprechend mit dem archetypischen narrativen Muster der Queste, die besonders in der höfischen Epik des europäischen Mittelalters gepflegt wurde.<sup>13</sup> Ein einsamer Ritter zieht aus, um ein begehrtes Objekt, das sich in einer entfernten Burg befindet, zu erringen. Der Weg dorthin ist von Prüfungen gekennzeichnet und in abenteuerlichen Episoden gestaltet.

In *Ein Abschied* wird die Queste ins Bürgerlich-Individuelle übertragen und ihr Wirkungskreis minimiert, was durch die kompakte Form der Novelle – im Gegensatz zu den episch weit ausholenden höfischen Romanen – unterstrichen wird. Niemand weiß von

12 Der Text enthält einen vagen Hinweis darauf, dass Alberts finanzielle Mittel begrenzt sind. Die Umstände der Beziehung machen ihn „unfähig zu aller Arbeit“, er muss sich eingestehen, dass sie „ihn langsam ruinierten“ (GW, S. 239). Dabei ist neben seelischen und körperlichen Schäden auch an finanziellen Ruin zu denken.

13 Müller, Ulrich: „Suchet, so werdet ihr finden“: Die Queste als episches Universale in Literatur, Film, Pop – und im Computer. In: Buddecke, Wolfram / Hienger, Jörg (Hg.): Phantastik in Literatur und Film. Ein internationales Symposium des Fachbereichs Germanistik der Gesamthochschule-Universität Kassel. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1987 (= Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 17), S. 33-54.

Alberts unspektakulärer Queste; ihm winken weder Ruhm noch Ehre, allerdings muss er darauf achten, dass die durch ihn verursachte Ehrenkränkung des Gatten nicht aufgedeckt wird. Wie der Wirkungskreis ist auch der Bewegungsraum stark eingeschränkt. Die Suché führt nicht stetig weiter fort bis zu dem einen angestrebten Punkt, im Gegenteil, sie hält Albert davon ab, zu verreisen. Stattdessen ist er in einer Wiederholungsschleife innerhalb des räumlichen Bannkreises der Beziehung gefangen.

Man hat es bei *Ein Abschied* mit einer dreiteiligen Novellenstruktur zu tun.<sup>14</sup> Der erste Teil begründet Annas Qualität als Objekt der Begierde, das Albert verloren gegangen ist. Der Mittelteil schildert die Queste, genauer: die Recherche. Albert sammelt Informationen über Anna und ihren Zustand. Die Stufen der Recherche verlaufen von der bloßen Beobachtung des Hauses über die Beauftragung eines Diensthofen, sich zu erkundigen, bis hin zu persönlichen Gesprächen Alberts mit der Hausmeisterin und schließlich dem Arzt der Geliebten. Als Professor stellt dieser eine Informationsquelle höchster Autorität dar, das Gespräch mit ihm bildet den Wendepunkt: Albert erhält die Gewissheit, dass Anna die Krankheit nicht überleben werde, und beschließt, ihr Wohnhaus zu betreten. Im dritten Teil gelangt Albert dann über die mittelbaren Quellen hinaus zur unmittelbaren Anschauung des begehrten Objekts. Es gelingt ihm, bis zu dem Raum vorzudringen, in dem Anna aufgebahrt liegt. Die erfolgreiche (aber trostlose) Suche verdankt sich einer fatalen Dynamik: Je näher Anna dem Tod kommt, desto unauffälliger kann sich Albert ihr nähern.

Die räumliche Strukturierung hat wesentlichen Anteil an der Abgrenzung der drei Erzählabschnitte.<sup>15</sup> Die gegenwärtigen und erinnerten Handlungselemente der Exposition sind hauptsächlich in Alberts Wohnung angesiedelt. Die Junggesellenwohnung ist der Ort, wo die bürgerlichen Normen im Verborgenen gebrochen werden. Den Kontrast dazu bildet das Gebäude, in dem das Ehepaar wohnt. Für Albert ist es eine unzugängliche Burg des bürgerlich-familiären Lebens, die von der Dienerschaft bewacht wird. Der umherschleichende Geliebte fühlt sich von den Stubenmädchen und der Hausmeisterin vor dem Tor beobachtet (vgl. GW, S. 240 und besonders S. 241f.). Was sich hinter den Mauern und verdeckten Fenstern in der Wohnung des Ehepaares abspielt, ist für Albert arkan.

In dieser von zwei abgeschlossenen Räumen geprägten Erzählwelt spielen Tore und Türen eine besondere Rolle als „Symbol[e] des Übergangs, des Geheimnisses, des Ver-

14 Vgl. Szendi, Zoltán: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers. In: Ders.: Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur. Wien: Edition Praesens 2000, S. 52-72, hier S. 65f. und 70. Szendi bespricht darin den dreiteiligen Aufbau der Novelle *Der Ehrentag*, die – wie *Ein Abschied* – Teil der Sammlung *Die Frau des Weisen* ist.

15 Die drei Teile würde ich an folgenden Stellen trennen: Der Mittelteil beginnt, sowie Albert seine Wohnung verlässt, um sich zur Informationsbeschaffung aufzumachen („Er nahm den Weg zu ihrem Hause“, GW, S. 240); der Schlussteil setzt mit dem Satz „Das Tor war offen“ (GW, S. 250) ein.

botenen und Verborgenen“.<sup>16</sup> So wird etwa die Eingangstür zu Alberts Wohnung mit dem darin eingefügten Spion zum tragenden Requisit einer Allegorie: Albert befindet sich nach dem desillusionierenden Gespräch mit dem Arzt wieder in seinen Räumen. Plötzlich meint er, der personifizierte Schmerz klopfe an die Tür und er könne diesen „durchs Guckfenster“ sehen (vgl. GW, S. 248). Albert zeichnet damit das Wunschbild eines kultivierten bürgerlichen Gefühlshaushalts: Selbst eine überwältigende Emotion kündigt ihren Besuch höflich an und bittet um Einlass.

Türen und Tore akzentuieren besonders die letzte Queste-Etappe, die aus den einzelnen Raumeinheiten des angepeilten Gebäudes zusammengesetzt ist. Die ungewöhnliche Offenheit des Hauses zeigt an, dass etwas passiert sein muss. Im Vorraum der Wohnung teilt ein Dienstmädchen Albert mit, Anna sei eine halbe Stunde zuvor gestorben (vgl. GW, S. 250). Er geht nun überaus vernünftig vor: Er verlässt das Haus, frühstückt in einem nahen Kaffeehaus und wartet die Ankunft weiterer Trauergäste ab, inmitten derer er sich unauffällig bewegen kann. Zurück im Haus, durchwandert Albert mit steigender Sicherheit die Flure und Zimmer; kein Tor, keine Tür ist verschlossen, viele stehen offen oder tun sich im richtigen Moment auf, andere kann Albert problemlos selbst öffnen. Annas Tod macht die private Wohnung zu einem öffentlichen Ort. Das bisher unzugängliche Haus öffnet sich Albert und erhält den Anschein eines Museums, in dessen hinterstem Raum die Hauptattraktion in stimmungsvoller Beleuchtung ausgestellt ist:

„Wo liegt sie?“ fragte er. Der Herr wies mit der Hand nach der rechten Seite. Albert öffnete leise die Türe. Er war geblendet von dem vollen Licht, das ihm da entgegenströmte. Er befand sich in einem ganz lichten, kleinen Zimmer mit Tapeten weiß in gold und hellblauen Möbeln. Kein Mensch war da. Die Türe zum nächsten Zimmer war nur angelehnt. Er trat ein. Es war das Schlafgemach. – Die Fensterläden waren geschlossen; eine Ampel brannte. Auf dem Bette lag die Tote ausgestreckt. Die Decke war bis zu ihren Lippen hingebreitet; zu ihren Häupten auf dem Nachtkästchen brannte eine Kerze, deren Licht grell auf das aschgraue Antlitz fiel. (GW, S. 252f.)

Albert glaubt, er könne jetzt ungestört und damit unverstellt Abschied nehmen. Seine Verwandlung von einem Anteil nehmenden Bekannten der Toten in deren verzweifelte Geliebten wird durch eine Projektion dargestellt. Im gleichen Maß, wie er seine Maske ablegt, werden die Tote und seine Geliebte eins: „Erst allmählich ging ihm die Ähnlichkeit auf – erst allmählich wurde es Anna, seine Anna, die da lag, und das erstemal seit dem Beginne dieser entsetzlichen Tage fühlte er Tränen in seine Augen kommen. Ein heißer, brennender Schmerz lag ihm auf der Brust“ (GW, S. 253). Darauf folgt die Abschiedsszene, die von einer peinlichen Kondolenzszenen unterminiert wird: Der untröstliche Gatte reicht Albert die Hand und spricht ihm Dank für das Beileid aus.

16 Lexikonartikel von Ernst Rohmer zu „Tor/Tür“ in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Weimar, Stuttgart: Metzler 2008, S. 388-390, hier S. 388.

Das wenige, das über *Ein Abschied* geschrieben wurde, ist hauptsächlich in Hochschulschriften und Gesamtdarstellungen von Schnitzlers Werk zu finden. Richard Specht sympathisiert in seiner Schnitzler-Studie von 1922 mit dem Protagonisten und hebt „die ganze Pein des Verhältnisses mit einer verheirateten Frau, das Verstohlene, die Ohnmacht, das häßliche Beiseitestehenmüssen des Liebhabers“ hervor.<sup>17</sup> Michaela L. Perlmann konstatiert einen „Dissoziationsprozeß angesichts der Konfrontation mit einer tödlichen Krankheit der Partnerin“.<sup>18</sup> Während Specht von einer „entsetzlichen Trauer“<sup>19</sup> ausgeht, wird in zwei Hochschulschriften Alberts große Leidenschaft zu Anna in Zweifel gezogen. Ernst Jandl meint, Albert stelle „falsche[s] Pathos“ zur Schau, er sei der Geliebten am Totenbett „schon unendlich fern“.<sup>20</sup> Larissa Dimovic nennt Alberts Reaktionen „Pose“: Er gefalle sich in der „aufregende[n] Situation“ und suhle sich in der Verzweiflung, während seine „Gefühle“ für Anna bereits vor deren „Ausbleiben [...] am Versiegen“ gewesen wären.<sup>21</sup> Dieses Urteil greift allerdings zu kurz. Es verkennt die Komplexität von Alberts Verhalten und Gefühlsäußerungen, die im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Albert ist durchaus jenen melodramatischen Männerfiguren zuzurechnen, die Imke Meyer in der Studie *Männlichkeit und Melodram* beschreibt.<sup>22</sup> Viele männliche Figuren Schnitzlers reagieren mitunter auf eine Weise, die in der bürgerlichen Gesellschaft als typisch weiblich etikettiert wurde und wird: emotional, unvernünftig, hysterisch. Über Albert erfährt man beispielsweise aus der Vorgeschichte, dass er ungeniert vor Anna geweint hat, wenn er durch ihr Eintreffen endlich vom Warten erlöst worden ist (vgl. GW, S. 239); immer wieder stilisiert er sich mittels melodramatischer Rede zu einem Opfer gesellschaftlicher Normen: „Anna, Anna, meine süße, meine einzige, meine geliebte Anna! . . . Und ich kann nicht bei dir sein! Gerade ich nicht, ich, der einzige, der zu dir gehört [...] ich kann nicht hin – darf nicht hin“ (GW, S. 248). Er beklagt, dass der Geliebte einer verheirateten Frau keinerlei Rechte habe, auch wenn Liebe und Leidenschaft auf seiner Seite sind und nicht auf der des Gatten. Derartige „Opferperformanzen“ ermöglichen es Albert – wie den anderen von Meyer betrachteten Männerfiguren –, sich in seinem „Handeln als unschuldig und moralisch gerechtfertigt zu imaginieren“.<sup>23</sup>

17 Specht, Richard: Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin: S. Fischer 1922, S. 119.

18 Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987 (= Sammlung Metzler 239), S. 139.

19 Specht 1922, S. 119.

20 Jandl, Ernst: Die Novellen Arthur Schnitzlers. Wien. Dissertation 1950, S. 66.

21 Dimovic, Larissa: Das Motiv des Ehebruchs im Werk von Arthur Schnitzler. Wien. Diplomarbeit 2001, S. 25.

22 Meyer, Imke: Männlichkeit und Melodram. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

23 Meyer 2010, S. 178.

Die größte Gefahr, die das bürgerliche Milieu der Monarchie um 1890 auf Alberts Queste bereit hält, ist das Duell. Ein betrogener Ehemann hatte „nicht nur das Recht, die Duellwaffen zu bestimmen, sondern er durfte auch den ersten Schuß abgeben“.<sup>24</sup> Damit war die prinzipielle Chancengleichheit der Duellanten ausgehebelt. Nur an einer Stelle konfrontiert sich Albert mit diesem Risiko. In einem Tagtraum sieht er sich, wie er in Gegenwart des Gatten von der sterbenden Geliebten Abschied nimmt: „er beugte sich zu ihr, sie umarmte ihn, und wie er sich erhob, hatte sie den letzten Atemzug getan – . . . Und jetzt trat der Mann hinzu und sagte ihm: Nun gehen Sie wieder, mein Herr, wir werden einander wohl bald mehr zu sagen haben . . .“ (GW, S. 248) Die Anagnorisis, auf die der Text durch Alberts steigenden Wagemut einstimmt, bleibt letztlich aus: Albert gibt sich dem Gatten nicht zu erkennen. Indem der suchende Held gerade dem Duell mit dem Kontrahenten sorgsam aus dem Weg geht, wird die traditionelle Queste dezent parodiert.

Albert rechtfertigt seine Zurückhaltung als einen Dienst für Anna; es stehe ihm nicht zu, „ihr Gedächtnis bei ihrem Manne, bei ihrer Familie zu beflecken“ (GW, S. 249). Allerdings beweist das Ende der Novelle, dass dieser Grund nicht zwingend genug ist. Albert selbst ist nicht überzeugt. Sein Gewissenskonflikt resultiert daraus, dass er trotz aller theatralischen Inszenierung der Affäre nicht bereit ist, für Anna – zumal nach ihrem Tod – sein Leben zu riskieren. Deshalb imaginiert er im flackernden Kerzenlicht ein verächtliches Lächeln der Verstorbenen, dem er den Vorwurf entnimmt: „Ich habe dich geliebt, und nun stehst du da wie ein Fremder und verleugnest mich“ (GW, S. 253).

Neben den Nerven aufreibenden Rahmenbedingungen der Beziehung ist es vor allem Alberts Rede, die den Eindruck von theatralischer oder melodramatischer Stilisierung vermittelt. Er bedient sich sprachlicher Muster, die deutlich literarisch vorgebildet sind. Exemplarisch ist die allegorische Passage, in der der „Schmerz“ an die Tür klopft. Albert wird von Verlustangst gerade dann überwältigt, nachdem er sich mit Seladon verglichen hat, einem Prototyp des schmachttenden Liebhabers aus einem französischen Schäferroman.<sup>25</sup> Der Vergleich mit der sentimental literarischen Figur öffnet Albert gleichsam für den Gefühlsausbruch. Die Nachricht von Annas Tod wiederum löst in ihm – nach der gesteigerten Unrast der letzten Tage – eine Erfahrung von Stillstand aus, die durch eine an das Märchen vom Dornröschen erinnernde Bilderreihe ausgedrückt wird: „Albert hatte die Empfindung, als wenn die Welt um ihn plötzlich totenstille würde; er wußte ganz bestimmt, daß in diesem Moment alle Herzen zu schlagen, alle Menschen zu gehen, alle Wagen zu fahren, alle Uhren zu ticken aufhörten“ (GW, S. 250f.).

24 Frevert, Ute: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München: Beck 1991, S. 204.

25 Der Protagonist Céladon aus Honoré d'Urfés wirkungsmächtigem Roman *L'Astrée* (publiziert 1607-1628) gehörte im 19. Jahrhundert zum deutschen Sprichwortschatz. Man braucht nicht davon auszugehen, dass Schnitzler den mehrere tausend Seiten umfassenden Roman, der auch im Tagebuch nicht erwähnt wird, gelesen hat.

Die theatralische Gefühlsäußerung drängt sich Albert ein letztes Mal auf, als er ins Sterbezimmer tritt: „er hätte aufschreien mögen, vor sie hinsinken, ihre Hände küssen . . .“ (GW, S. 253) Einige Zeilen später bildet er sich ein, dass die tote Geliebte genau diese Abschiedsgesten von ihm einfordere: „Sag’ ihm doch, [...] daß es *dein* Recht ist, vor diesem Bette niederzuknien und meine Hände zu küssen“ (GW, S. 253). Albert hat also ein deutliches Bild einer Abschiedsszene vor Augen, die er ihrer Beziehung für angemessen hält. Das oben referierte Urteil, Alberts Verhalten sei von Pose oder falschem Pathos geprägt, ist hier gerechtfertigt.

Widerlegt wird dieser Vorwurf aber durch jene Szenen, in denen Albert die Kontrolle über sich selbst verliert, worin Michaela L. Perlmann eine Äußerung des „Dissoziationsprozesses“ erkennt, dem Albert unterliegt. Er klappert mit den Zähnen, seine Gedanken galoppieren ihm davon, er befindet sich plötzlich in seiner Wohnung und weiß nicht mehr, wie er dort hingekommen ist, oder er meint, deutlich zu hören, was der Arzt oben im Krankenzimmer hinter verschlossenen Fenstern sagt. Perlmann sieht darin eine literarische Gestaltung von „Freuds bahnbrechende[r] Einsicht, daß der Mensch nicht Herr im eigenen Hause ist“.<sup>26</sup>

Neben theatralischer Übersteigerung und Kontrollverlust lässt sich noch eine weitere Reaktions- oder Verhaltensform Alberts ausmachen. Diese veranlasst ihn dazu, sich als „Künstler in der Verstellung“ (GW, S. 246) zu sehen. Sobald er Leuten gegenübersteht, denen er sich keinesfalls als Annas Geliebter zu erkennen geben darf, mimt er einen an Annas Zustand lediglich interessierten Bekannten, der emotional nicht davon betroffen ist. Wie sehr er den Akt der Verstellung verinnerlicht hat, zeigt die Szene im Sterbezimmer: In dem Moment, da er den schluchzenden Gatten vor sich sieht, bleiben Albert die Tränen aus, sein Schmerz wird „plötzlich ganz dürr und wesenlos“ (GW, S. 253). Der Bereich seiner Gefühlsausbrüche ist und bleibt ein privater. Indem sich die Erzählperspektive aber auf Alberts Bewusstsein konzentriert, ist er als melodramatische Männerfigur darstellbar.

### 3. Perfektion und Variation

Benno von Wiese macht in seiner Interpretation der Novelle *Die Toten schweigen*, die Schnitzler selbst ein „Gegenstück zum ‚Abschied‘“<sup>27</sup> genannt hat, auf die Unbestimmtheit der Figuren und das Typische der Situation aufmerksam: „Irgendeine junge Frau aus der bürgerlichen Wiener Gesellschaft hat mit irgendeinem jungen Mann die Ehe

26 Perlmann 1987, S. 140.

27 Schnitzler, Arthur: Selbstkritik anlässlich der Korrektur der Gesammelten Werke. Unveröffentlichtes Typoskript (Arthur-Schnitzler-Archiv, Freiburg i. Br., N I, 9 Bl.).



gebrochen; [...] mögen wir auch weiterhin erfahren, daß er Franz und sie Emma heißt. Notwendig wäre selbst das nicht.“<sup>28</sup>

Bis auf die konkreten Namen trifft das auch auf *Ein Abschied* zu. Nur zwei Figuren erhalten einen Eigennamen. Im Druck heißt das Paar Anna und Albert, in der Handschrift Evelin und Fritz bzw. Albert. Die Taufe des Protagonisten vollzieht sich textgenetisch einigermaßen umständlich. Der Erzählvorgang startet in der Handschrift H mit dem Satz „Er lag auf seinem Divan und rauchte eine Cigarette“. Das Pronomen „Er“ ersetzte Schnitzler umgehend durch den Vornamen „Fritz“, dann strich er den ganzen Satz und begann neu mit „Fritz zündete sich die siebente Cigarette an“. In diesem Satz überschrieb er wiederum den Vornamen „Fritz“ mit „Albert“. In diplomatischer Umschrift sieht der Anfang von H folgendermaßen aus (vgl. Abb. 1, S. 138):

Fritz

~~Er lag auf seinem Divan und rauchte eine Cigarette.~~

<sup>Fritz</sup>Albert zündete sich die siebente Cigarette an. Eine

Stunde wartete er schon; (H 1)

Der Drucktext hingegen beginnt erst mit dem zweiten nicht gestrichenen Satz von H: „Eine Stunde wartete er schon“ (GW, S. 239). Den Namen der Hauptfigur erfährt man völlig unvermittelt erst nach einem Viertel der Erzählzeit: „Albert stand sehr weit“ (GW, S. 243). In H taucht der Name an der entsprechenden Stelle zum dritten Mal auf (vgl. H 62), nach dem Erzählbeginn (vgl. H 1) und einer zweiten Stelle (vgl. H 24), die allerdings nicht Eingang in den Drucktext gefunden hat. Dieser entstehungsgeschichtliche Befund spricht dafür, dass die Funktion der Namensgebung wie in *Die Toten schweigen* nicht darin besteht, die Figuren zu individualisieren. Bei der männlichen Hauptfigur ist der Grund in erster Linie ein praktischer, der textlinguistisch zu erklären ist. Der Name „Albert“ wird in solchen Passagen vermehrt genannt, in denen andere Männer vorkommen, wie etwa beim Gespräch mit dem Dienstmann oder in jener Szene, in der Albert mit den Trauergästen in der Wohnung der Geliebten zusammentrifft. Der Name „Albert“ wird gesetzt, um die Referenzen der Personalpronomina klar zu halten.<sup>29</sup>

Demgegenüber hat die Nennung des weiblichen Namens vor allem hervorhebende Funktion. Der Name der Geliebten fällt noch später im Textverlauf als der des Protagonisten, dann aber gehäuft: „Anna, Anna, meine süße [...] Anna“ (GW, S. 248) und

28 Wiese, Benno von: Arthur Schnitzler. *Die Toten schweigen*. In: Ders.: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. Düsseldorf: Bagel 1965, S. 261-279, hier S. 266.

29 Vgl. dazu das Kapitel „Benennen einer Figur“, insbesondere die Funktion der „Unterscheidung“ in: Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin / New York: De Gruyter 2004 (= *Narratologia* 3), S. 109-149.

doppelt so oft „Evelin, Evelin, Evelin, meine süß[e] [...] Evelin, Evelin, Evelin“ (H 101). Albert befindet sich in der betreffenden Passage in höchster Aufregung, die sich in einem Ausbruch direkter Figurenrede ausdrückt.

Figurenbenennungen – ob mittels *Propria*, *Appellativa* oder *Pronomina* – erweisen sich aber auch als aufschlussreiche Indizien, anhand derer sich die Gestaltung von Erzählinstanz und -perspektive studieren lässt.

Michael Scheffel hat festgestellt, dass Schnitzler „in den auf *Sterben* folgenden Werken offenbar geradezu systematisch die Möglichkeiten eines durchgängigen Erzählens aus der Innensicht erkundet (womit er zugleich einen wichtigen Beitrag zur literarischen Moderne leistet)“.<sup>30</sup> Den Gipfel dieser „handwerkliche[n] Entwicklung“<sup>31</sup> erreichte Schnitzler mit dem Inneren Monolog des *Lieutenant Gustl*.

*Ein Abschied* wird – in der Terminologie Wolf Schmid's – von einem nichtdiegetischen Erzähler mit figuraler Perspektive dargeboten;<sup>32</sup> er tritt in der erzählten Welt nicht auf, bleibt auch als Figur völlig unbestimmt, schildert die Geschichte aber aus der Sicht einer Figur. Das besondere dabei ist die Restriktivität des Wahrnehmungshorizonts. Der Leser erfährt nichts, was über Alberts Wissen und Denken hinausgeht. Nach der Exposition, in der die Vorgeschichte der Beziehung skizziert wird, folgt der Erzähler chronologisch Alberts Wegen und Gedanken, wobei Gedankenbericht, erlebte Rede sowie Innerer Monolog eingesetzt werden.

Ganz deutlich wird die Konzentration auf Alberts Perspektive, wenn er sich im Haus der Geliebten befindet und die ihm unbekannten Trauergäste beobachtet:

Er hörte Stimmen auf der Treppe. Zwei Frauen kamen herauf und gingen an ihm vorbei. Die eine, jüngere, hatte verweinte Augen. Sie sah der Geliebten ähnlich. Es war gewiß ihre Schwester, von der sie ihm einigemal gesprochen. Eine ältere Dame kam den zwei Frauen entgegen, umarmte beide und schluchzte leise. (GW, S. 251)

Der Erzähler enthält sich eines Kommentars, ob es sich bei einer der Frauen tatsächlich um Annas Schwester handelt, in erlebter Rede wird lediglich Alberts Vermutung festgehalten. Es gibt keine näheren Bestimmungen der drei Trauernden, als das, was Albert als Außenstehender in diesem Augenblick feststellen kann: nämlich dass es sich um „zwei Frauen“ und eine „ältere Dame“ handelt.

Einige Überarbeitungen belegen Schnitzlers Absicht, eine Erzählung mit einer möglichst einheitlichen Wahrnehmungsperspektive zu schaffen. In der Handschrift H wird

30 Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892-1907*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999 (= Arthur Schnitzler. Ausgewählte Werke in acht Bänden), S. 509-519, hier S. 515.

31 Ebd.

32 Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Aufl. Berlin / New York: De Gruyter 2008, S. 138f.

das Aufeinandertreffen von Albert und dem Dienstmädchen, das ihm die Nachricht von Annas Tod mitteilt, so geschildert: „Jetzt öffnet sich eine Thür, die zu den Wohnräumen führt, und ein Dienstmädchen schlich leise heraus, die dem jungen Mann ins Gesicht schaute. – Wie gehts der gnädig[en] Frau? fragt Albert“ (H 117f.). In dieser Passage wechselt der Blickwinkel. Plötzlich begegnet man einem fremden „jungen Mann“ aus der Sicht des Dienstmädchens. Ab dem Erstdruck ist der Perspektivenwechsel entfernt. Statt der Phrase vom „jungen Mann“ wird in dieser Variante ein Personalpronomen gesetzt: „ein Dienstmädchen kam leise heraus, ohne ihn zu bemerken. Albert trat auf sie zu. [–] Wie geht’s der gnädigen Frau? fragte er“ (ED, S. 122; vgl. GW, S. 250).

An einer anderen Schlüsselstelle der Novelle wurde ein Perspektivenwechsel gleicher Art aus der Handschrift für den Erstdruck übernommen. Albert befindet sich im Sterbezimmer und erblickt Annas Ehemann:

In dem Momente, da Albert eben einen Schritt näher zu treten versucht war, hob jener den Kopf von der Decke und schaute dem jungen Manne mit verwirrten, rothen Augen in's Gesicht. Es war der Gatte. Plötzlich fuhr es Albert wieder durch den Kopf: Was werde ich ihm denn sagen? (ED, S. 124; vgl. H 134f.)

Wieder entfernt sich der Erzähler von Albert und stellt sich ihm gegenüber; er nimmt die Sicht des Gatten ein, der – wie zuvor das Dienstmädchen – „dem jungen Manne“ ins Gesicht blickt. Die Handschrift bietet an dieser Stelle drei sich jeweils ersetzende Varianten, mit denen nacheinander auf Albert Bezug genommen wird. Schnitzler schrieb zuerst „dem Fremden“, strich das Substantiv durch und ersetzte es interlinear zuerst durch die Einheit „Neu gekom“, die er sofort strich, und schließlich durch „jung[en] Mann“ (H 135). Alle drei Benennungen gehören allerdings dem gleichen Paradigma an; sie bezeichnen Albert aus der Sicht des Gatten, dem der Eintretende unbekannt ist. Erst im Text der Erstausgabe ist der Perspektivenwechsel entfernt: „In dem Momente, da Albert eben einen Schritt näher zu treten versucht war, hob jener den Kopf: Was werde ich ihm denn sagen?“ (EA, S. 69f.) Außer dem Teilsatz, der die Phrase vom „jungen Mann“ enthält, fehlt auch die Explikation des Erzählers („Es war der Gatte.“) und die Einleitung der Gedankenrede („Plötzlich fuhr es Albert wieder durch den Kopf:“). Die Variante ab der Erstausgabe forciert die figurale Perspektive und verlangt vom Leser, das Unerwähnte zu ergänzen. Welcher der beiden Nebenbuhler überlegt hier: „Was werde ich ihm denn sagen?“ Albert oder der Gatte, der zum Eintretenden aufblickt? Nur wenn sich der Leser auf die bis dahin etablierte figurale Erzählperspektive eingelassen hat, versteht er ohne Schwierigkeiten, dass die Quelle des Gedankens Albert sein muss.

Allerdings bleibt ein Perspektivenwechsel von der Überarbeitung unberührt und damit als singulärer Moment bestehen. Er ereignet sich genau am Höhepunkt der Novelle, während des Dialogs zwischen dem Arzt und Albert. Durch das erzähltechnische Mittel

des wechselnden Blickwinkels wird das Textzentrum als eine besondere Art von Wendepunkt herauspräpariert:

„Darf ich fragen, Herr Professor, wie . . .“ Der Arzt [...] schüttelte wieder den Kopf . . . „Recht schlimm,“ sagte er und sah den jungen Mann an . . . „Sie sind der Bruder, nicht wahr?“ . . . „Jawohl“, sagte Albert. . . . Der Arzt sah ihn mitteilend an. Dann setzte er sich in den Wagen, nickte dem jungen Mann zu und fuhr davon. – (GW, S. 247)

Schnitzler redigierte für die Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1912<sup>33</sup> die frühen Erzählungen und hielt seine Lektüreindrücke fest. Zu *Ein Abschied* heißt es: „Sehr gut in der innerlichen Gehetztheit, der der jagende Stil wohl angepasst ist, doch fehlt auch hier noch die Charakteristik der Personen. Er und sie, sonst weiss man im Grunde nichts.“<sup>34</sup> Es ist aber nicht bloß „der jagende Stil“ „der innerlichen Gehetztheit“ des Protagonisten „wohl angepasst“; durch die Erzählperspektive, die auf Alberts Bewusstsein konzentriert bleibt, ist auch das – von Schnitzler kritisierte – Typenhafte der Figuren wohl motiviert. Der Mangel an Hintergrundinformationen resultiert aus Alberts totaler Fixierung auf die Affäre und die unmittelbar dazugehörigen Umstände. Alles, was nicht mit Anna zu tun hat, blendet er aus und es wird deshalb auch nicht erzählt. Für dieses stark eingeschränkte Gesichtsfeld birgt die Novelle ein Symbol: das Guckfenster in der Wohnungstür, durch das Albert das Treppenhaus nach Anna absucht.

Am Beginn der Novelle erfährt man von Alberts Wunsch nach einem Ortswechsel: Er „sehnte sich nach Freiheit, nach Reisen, nach der Ferne“ (GW, S. 240). Auch als er vom Arzt erfährt, dass man sich auf das Schlimmste gefasst machen müsse, drängt es Albert aus der Stadt hinaus „aufs Land“ (GW, S. 247) und nach Annas Tod ist ihm klar: „Ich werde abreisen, es ist das einzige, was ich tun kann“ (GW, S. 252).<sup>35</sup>

Schnitzler schrieb einen alternativen Schluss, in dem der Protagonist unmittelbar nach der Szene im Sterbezimmer verweist. Albert nutzt nun die Vorteile der Rolle des heimlichen Geliebten aus, der sich um die üblichen Trauerformen nicht zu kümmern braucht. Dieser fragmentarische Schluss – er bricht mitten im Satz ab – gehört zu den in Schnitzlers Testament angesprochenen „unverwendete[n] Szenen, Absätze u. dergl. zu meinen bei meinen Lebzeiten veröffentlichten Werken“.<sup>36</sup>

Die beiden überlieferten Schlussvarianten zu *Ein Abschied* zweigen von der Seite H 137 ab. Nach den graphischen Spuren an den Übergängen zu urteilen, handelt es sich bei der verworfenen um die chronologisch erste. Man muss den gestrichenen Satz

33 Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke* in zwei Abteilungen [7 Bde.]. Berlin: S. Fischer 1912. *Ein Abschied* ist im ersten Band der Abteilung „Erzählende Schriften“ enthalten (S. 130-151).

34 Schnitzler, Arthur: Selbstkritik anlässlich der Korrektur der *Gesammelten Werke*. Unveröffentlichtes Typoskript (Arthur-Schnitzler-Archiv, Freiburg i. Br., N I, 9 Bl.).

35 Die zitierten Stellen befinden sich gleichlautend in der Handschrift (vgl. H 13f., H 95 und H 127).

36 Neumann / Müller 1969, S. 36.

am Ende von H 137 reaktivieren, um einen reibungslosen Übergang zur verworfenen Schlussvariante zu erhalten:

*Er wandte sich zum gehen. An der Thür blieb er noch einmal stehn, drehte sich um und das Flimmer[n] der Kerze machte, dass er ein Lächeln um Evelines Lippen zu sehen glaubte. Er nickte ihr zu, als nähme er Abschied v[on] ihr und sie könnte es sehen.*

*~~Nun schritt er durch den lichten Salon~~ (H 137) dann wieder durch das halbdunk[le] Zimmer mit den vielen Leuten, durch das Vorzimmer, und dann rasch über die Treppe hinunter. (SV 1)<sup>37</sup>*

Kurz verspürt Albert den Drang, zurückzukehren und dem Gatten trotzig die Affäre zu gestehen. Er tut es nicht. Stattdessen geht er heim, packt seine Sachen und setzt sich in den Zug. Für die knappe Schilderung, wie Albert die Nacht verbringt, setzte Schnitzler dreimal an; die Varianten, die im Original durch Streichungen voneinander unterschieden sind (vgl. SV 4), werden hier in Form eines Treppenapparates dargestellt:

- (1) Im Coupé weinte er ein wenig, aber als er
- (2) Die Nacht im Coupé verging ihm sehr traurig
- (3) In der Nacht wie er auf dem Polstern [sic!] des Coypes lag, war ihm recht traurig zu Muthe.

Von einer Variante zur nächsten wird die Gefühlsregung bzw. -intensität abgeschwächt. Im ersten Ansatz fließen bei Albert Tränen. Die Schilderung der zweiten Stufe ist gekennzeichnet von einer rhetorischen Verschiebung (Enallage): Nicht Albert selbst ist „sehr traurig“, sondern die Nacht vergeht ihm „sehr traurig“. Im dritten Anlauf bezieht sich das Traurigsein wieder auf Albert, nun wird es aber durch eine Partikel gemildert: Es „war ihm recht traurig zu Muthe“. Erleichterung bringen der Ortswechsel und der anbrechende Tag: „Am Morgen aber, als er in einer fremd[en] Gegend die Augen aufschlug, durch welch[e] sein Zug lustig und rasch hinflieg, wurde ihm leichter zu Muthe . . . die nächsten Tage, der Spätsomm[er], der Winter, das ganze Leben lagen schön und frei vor ihm“ (SV 4f.). Jedoch wird nicht mehr ausgeführt, wie der Zug den Zielbahnhof erreicht; der alternative Schluss bricht nach einem bemerkenswerten Gedanken Alberts unvermittelt ab (vgl. Abb. 2, S. 139):

37 Hier und bei den folgenden Zitaten aus der Handschrift H und der Schlussvariante SV wird nur die letzte Textschicht wiedergegeben. Die vielen (Sofort-)Änderungen – Streichungen, Überschreibungen und interlineare Zusätze – bleiben entweder unberücksichtigt oder werden dezidiert ausgewiesen. Der Zeilenfall der Originale ist nicht nachgebildet; Verkürzungen am Wortende sind in eckigen Klammern ergänzt, Geminationsstriche über einfachem „n“ oder „m“ in „nn“ bzw. „mm“ aufgelöst. – Die vollständige Handschrift H mit dem chronologisch zweiten Schluss ist von 1 bis 141 (mit doppelter Vergabe der Zahl 54) paginiert, das Fragment mit dem früheren Alternativschluss (6 Blatt) trägt keine Seitenzahlen. Schnitzler dürfte demnach die Seiten von H erst nach Abschluss dieser Schreibphase paginiert haben und nicht kontinuierlich während der Niederschrift.

Wie selten ist es uns doch gegönnt, dachte er, ein Abenteuer so unwidersprechlich und rein abgeschlossen zu sehn. Ich war nahe daran, mit diesem Ende unzufrieden zu sein und auf künstliche Weise Verwirrung und Unglück hinein zu tragen.

Es war ihm, als wenn die Geliebte und die Todte, d[ie] er gestern Morgens gesehn zwei verschiedene Wesen wären, und (SV 5f.)

Wenn man dem alternativen Schluss Eigenständigkeit zugesteht, d. h. wenn man die Vorstellung des unfertigen, nicht zu Ende geführten Textes ausblendet, dann stellt sich die Erfahrung eines radikalen narrativen Kunstgriffs ein. Der Schluss in Form einer Aposiopese veranschaulicht, wie die nichtdiegetische Erzählinstanz völlig in der figuralen Perspektive aufgeht. Der Erzähler beendet seine Rede mitten im Satz, nachdem seine Reflektorfigur einen Schlussstrich unter die Affäre gezogen hat. Alberts Bewältigungsstrategie ist dabei in zwei Schritten verlaufen. Zuerst degradiert er die Beziehung, die ihn durch ihre Intensität an den Rand der Verzweiflung gebracht hat, zu einem leichten Abenteuer; dann reduziert er den Tod der Geliebten auf einen bloßen Abschluss dieses Abenteuers, der an Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt. Das Textende stellt diesen scharfen, persönlichen Schlussstrich plastisch dar, als ob nach einem solch „unwidersprechlichen“, „reinen“ Abschluss auch für den Erzähler nichts mehr zu sagen bliebe. Der Text erhält performativen Charakter; er führt vor, wovon er spricht.<sup>38</sup>

Bringt man die Ebene des realen Schreibakts und damit den Autor ins Spiel, tritt die textgenetische Pointe der Bruchstelle hervor. Die Geste des Abbruchs – zugespitzt in der Konjunktion „und“ als letztem Wort, dem nichts mehr folgt – lässt sich als ironischer Kommentar verstehen, der die Macht des schreibenden Autors über seinen Text und seine Figuren demonstriert: Albert hat den ultimativen Abschluss der Affäre eben erst schätzen gelernt, nachdem er „nahe daran“ gewesen ist, „mit diesem Ende unzufrieden zu sein“; Schnitzler stellt die Arbeit am ersten Erzählschluss ein und schreibt einen neuen.

Der zweite Schluss, der die letzten vier Seiten der Handschrift H einnimmt, bildet in redigierter Form das Ende des Drucktextes. Es ist von „Verwirrung und Unglück“ geprägt, denen Albert in der ersten Schlussvariante zu entgehen vermag. Schnitzler kehrte für den neuen Schreibansatz zu jener Stelle zurück, in der das Motiv der lächelnden Toten auftaucht: „Das Flimmern der Kerze machte, daß er ein Lächeln um Annas Lippen zu sehen glaubte. Er nickte ihr zu, als nähme er Abschied von ihr und sie könnte es sehen.“ (GW, S. 253) Anders als in der verworfenen Variante kann Albert das Lächeln aber nicht als wortlosen Abschiedsgruß deuten, mit dem ihn die Tote wohlwollend in

38 Gemeint ist die „strukturelle Performativität“ eines Textes. Der Terminus „bezeichnet die textuellen Strategien und Strukturen, die der Inszenierung von Körperlichkeit, sinnlicher Präsenz oder ereignishaftem Vollzug dienen“. Häsner, Bernd u. a.: Text und Performativität. In: Hempfer, Klaus W. / Volbers, Jörg (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 69-96, hier S. 83.

die Freiheit entlässt. Der Effekt des Kerzenlichts setzt stattdessen die Imagination einer Wiederbelebung Annas in Gang, in deren Gesicht sich Alberts Selbstvorwürfe spiegeln: „Jetzt wollte er gehen, aber nun war es ihm, als hielte sie ihn mit diesem Lächeln fest. Und es wurde mit einemmal ein verächtliches, fremdes Lächeln“ (GW, S. 253).

Genauso, wie ihn die lebende Geliebte an einen Ort gebunden hat („er konnte nicht weg von ihr; denn er betete sie an“ GW, S. 240), bannt ihn die Tote im Sterbezimmer fest. Er kann den Blick nicht von ihr abwenden, und erst als er „die Hand vor die Augen“ (GW, S. 254) hält, gelingt es ihm, den Raum zu verlassen. Es sind nicht mehr bloß gesellschaftliche Normen, die den Geliebten aus dem familiären Kreis um Anna ausschließen; er fühlt sich jetzt von Anna selbst verstoßen: „ihm war, als dürfe er nicht trauern wie die anderen“ (GW, S. 254). Deshalb treibt es „ihn aus der Nähe des Hauses“ (GW, S. 254) weg, zu dem es ihn sonst immer hingezogen hat. Der Schluss der Novelle zieht aber eine enge räumliche Grenze.<sup>39</sup> Der Raum öffnet sich Albert nicht wie im alternativen Schluss; er bleibt gefangen an dem Ort, dem er von Anfang an zu entfliehen wünscht.

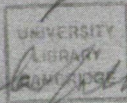
Als streng gebaute Novelle überzeugt *Ein Abschied* somit weit mehr mit dem für den Druck verwendeten Schluss. Er löst weder die Einheit des Ortes auf, noch bringt er den klaren symmetrischen Aufbau des dreiteiligen Textes aus dem Gleichgewicht. Die Zugfahrt des alternativen Schlusses hingegen wirkt wie ein Übergang, der ins nächste Abenteuer und damit in eine neue Geschichte führt.

Die entstehungsgeschichtlichen Spuren zur Novelle *Ein Abschied*, denen in den Handschriften sowie in den Drucken nachgegangen werden kann, deuten sowohl auf das Streben nach Perfektion (die Klärung der Erzählperspektive) als auch auf ein Spiel mit Variationen hin: Sobald man um die Textentwicklung von *Ein Abschied* weiß, kann man den Titel durchaus auf die zwei alternativen Schlüsse beziehen. Der peinliche und trostlose Abschied, der den gedruckten Text abschließt, ist eben nur *ein* möglicher Abschied; ein anderer ist festgehalten auf Blättern, die in einem Magazin der *Cambridge University Library* aufbewahrt werden. Und es gäbe noch ungezählte weitere Möglichkeiten, wie Schnitzler Alberts Abschied hätte gestalten können. Allerdings ist in der Mappe A 147 in Cambridge nichts davon enthalten.

39 Vgl. das Beenden eines Textes als „ein Akt der Grenzziehung“: Söring, Jürgen: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Die Kunst zu enden. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris: Lang 1990, S. 9-26, hier S. 12.

1.

July 1898  
45. -

[illegible]

Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library



geklommen zu sein. Ich war auf der  
Welt, habe mich nicht geirrt, ich  
bin und bleibe auf demselben  
Pfad Harmonie und Glück  
für die Zukunft.  
Gewisse, als wenn ich nicht in  
der Welt, der ich lebe, ich  
mich selbst begreife, wie ich  
Abstand haben möchte, und

A147,3

UNIVERSITY  
LIBRARY  
CAMBRIDGE

Abbildung 2: Abbruch des alternativen Schlusses zu *Ein Abschied* (SV 6).  
Cambridge University Library, Schnitzler Papers A 147,3.  
Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library

## Autorinnen und Autoren des Bandes

### **Bognár, Zsuzsa**

Geb. 1961, Dr. habil., Univ.-Dozentin am Lehrstuhl für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität Piliscsaba. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-ungarische kulturelle Beziehungen sowie Essay und Literaturkritik nach der Jahrhundertwende. Wichtige Publikationen: *Irodalomkritikai gondolkodás a Pester Lloydban 1900-1914* [Literaturkritisches Denken im Pester Lloyd 1900-1914] (2001); *Michael Josef Eisler – Eine Werkauswahl* (Hg., 2002); „Ihr Worte“. *Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz (2008); *Gelebte Milieus und virtuelle Räume: Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hg. von Zsuzsa Bognár, Klara Berzeviczy und Péter Lőkös (2009).

### **Bombitz, Attila**

Geb. 1971, Dr. habil., Univ.-Dozent und Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: Österreichische und ungarische Gegenwartsliteratur. Mitherausgeber der Österreich-Studien Szeged. Herausgeber des Werkes des ungarischen Dichters István Baka (in 6 Bänden). Wichtige Publikationen: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* [Letzte Welten. Ein österreichischer Romankurs] (2001); *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium* [Wen wir kennen, wen wir nie gesehen haben. Ein ungarisches Prosaseminar] (2005); „Ihr Worte“. *Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz (2008); *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Hg. mit Renata Cornejo, Slawomir Piontek und Eleonora Ringler-Pascu (2009); „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ *Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*. Hg. mit Martin Huber (2010); *Harmadik félidő. Osztrák-magyar történetek* [Dritte Halbzeit. Österreichisch-ungarische Geschichten] (2011); *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (2011).

### **Csúri, Károly**

Geb. 1946. Dr. phil. Seit 1996 Professor für neuere deutsche und österreichische Literatur an der Universität Szeged. 1991-93 Forschungsstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung. 1993 Gründer und Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur. 1999-2004 Direktor des Ungarischen Kulturinstituts in Wien. Wichtige Publikationen: *Texttheorie und Interpretation* (Mitverf., 1975); *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthal*s (1978); *Literary Semantics and Possible Worlds – Litera-*



*tursemantik und mögliche Welten* (Hg., 1980); *Lehetséges világok* [Mögliche Welten] (1987); *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung* (Hg., 1996); *Georg Trakl und die literarische Moderne* (Hg., 2009).

### **Goltschnigg, Dietmar**

Seit 1981 Ordentlicher Professor für Neuere deutsche Sprache und Literatur am Grazer Institut für Germanistik. Letzte Buchpublikationen: *Georg Büchner und die Moderne* (Hg., 2001-2004); *Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in den deutschsprachigen Ländern*. Hg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke (2006-2011); „*Fröhliche Apokalypse*“ und *nostalgische Utopie* (2009); *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft* (Hg., 2011); *Angst – Lähmender Stillstand und Motor des Fortschritts* (Hg., 2012); *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld* (Hg., 2013).

### **Horváth, Márta**

Geb. 1969. PhD, Oberassistentin am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: kognitive Literaturtheorie sowie österreichische Literatur und Kultur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit. Zur Zeit ist sie Leiterin des interdisziplinären Projekts „Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung“ (Humboldt-Institutspartnerschaft zwischen Göttingen und Szeged). *Kognitív irodalomtudomány* [Kognitive Poetik]. Hg. von Márta Horváth und Erzsébet Szabó (2013). Herausgeberin des ungarischsprachigen Bandes „Kognitív evolutionäre Kulturwissenschaft“ (2013, im Druck).

### **Hubmann, Gerhard**

Geb. 1982. Mag. phil. 2008-2009 Mitarbeiter des Projekts „Österreichische Literaturzeitschriften von 1945 bis 1990“ am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. 2009-2010 Absolvierung des Grundlehrgangs „Library and Information Studies“. Seit 2010 Mitarbeiter der historisch-kritischen Edition von Arthur Schnitzlers Frühwerk und der Studienausgabe von Albert Drachs Werken. Wichtige Publikationen: Albert Drach: *Das Goggelbuch*. Hg. von Gerhard Hubmann und Eva Schobel (= Band 7,1 der Werke in 10 Bänden, 2011); Arthur Schnitzler: *Sterben*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Hubmann. (= Arthur Schnitzler. Werke in historisch-kritischen Ausgaben. Hg. von Konstanze Fliedl, 2012); Albert Drach: *Amtshandlung gegen einen Unsterblichen. Die kleinen Protokolle*. Hg. von Ingrid Cella, Gerhard Hubmann, Alexandra Millner und Eva Schobel (= Band 7,2 der Werke in 10 Bänden, 2013).

### **Orosz, Magdolna**

Geb. 1951. Literaturwissenschaftlerin, Professorin für Neuere deutsche Literatur und Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literaturen an der ELTE Budapest. Forschungsschwerpunkte: Literatursemiotik, Narratologie, Goethezeit, Frühe Moderne, Intermedialität um 1900. Herausgeberin der Buchreihen „Budapester Studien zur Literaturwissenschaft“ (Peter Lang Verlag), „Mű-helyek“ [Werk-Stätten] (Gondolat Verlag Budapest). Wichtige Publikationen: *Intertextualität in der Textanalyse* (1997); *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann* (2001); „Az elbeszélés fonala“. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás* [„Der Faden der Erzählung“. Narration, Intertextualität, Intermedialität] (2003); „Az utánzott idegen nyelvű kézírás“. *Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben* [„Die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache“. Kunstwerk und künstlerisches Schaffen bei E.T.A. Hoffmann] (2006).

### **Ringler-Pascu, Eleonora**

Geb. 1956. Dr. habil., Univ.-Dozentin am Institut für Schauspiel (deutsche Abteilung) der West-Universität Timisoara. Forschungsschwerpunkte: österreichisches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat. Wichtige Publikationen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten mit Blick über die Postmoderne* (1998); *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation* (2000); *Einblicke in die Literatur* (2008), *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wenedin Schmidt-Dengler*. Hg. von Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek und Eleonora Ringler-Pascu (2009); *Kurzdrama – Minidrama* (2009); *Drama der Antike* (2010).

### **Ritz, Szilvia**

Geb. 1971, PhD, Univ.-Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Gáspár-Károli-Universität Budapest. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur, insbesondere die Literatur um 1900; Autobiographieforschung, mehrere Publikationen zu deutschsprachigen Autobiographien des 19. und 20. Jahrhunderts; komparatistische Untersuchungen im deutsch-englischen Kontext. Wichtige Publikationen: *Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen* (2006); *Kollektive und individuelle Identität in Österreich und Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg*. Hg. von Helga Mitterbauer und Szilvia Ritz (2007); *Inspirationen. Künste im Wechselspiel*. Hg. von Anita Czeglédy, József Fülöp und Szilvia Ritz (2012).

### Szabó, Erzsébet

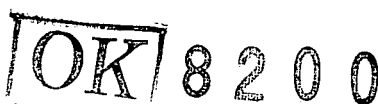
Geb. 1970. PhD. Oberassistentin am Lehrstuhl für deutsche Literaturwissenschaft der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Literaturtheorie, deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Mitherausgeberin der interdisziplinären Reihe *Studia Poetica Supplementum lingua Hungarica editum*. Zahlreiche Publikationen zur Narratologie und zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Wichtige Publikationen: *A jelentés dimenziói. Modális elméletek Kripke után* [Die Dimensionen der Bedeutung. Modale Theorien nach Kripke]. Hg. von Erzsébet Szabó und Zoltán Vecsey (2003); *Új elméletek a narratológiában* [Neue Theorien in der Narratologie] (Hg., 2010); *Nézőpont és jelentés* [Perspektive und Bedeutung]. Hg. von Erzsébet Szabó und Zoltán Vecsey (2010); *Kognitív irodalomtudomány* [Kognitive Poetik]. Hg. von Márta Horváth und Erzsébet Szabó (2013).

### Szabó, Judit

Geb. 1976, PhD. Assistentin am Lehrstuhl für deutsche Literaturwissenschaft der Universität Szeged. 2006-2009 Mitarbeiterin des Forschungsprojekts „Regionalität, kulturelle Techniken und Wissenschaftsbilder der Zwischenkriegszeit“. 2010-2011 Franz Werfel Stipendiatin der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Dramen- und Tragödien-theorien, Kultur und Literatur der Zwischenkriegszeit, Medientheorien. Wichtige Publikationen: *Határátlépések. Kulturális határok reprezentációi*. [Grenzüberschreitungen. Repräsentationen kultureller Grenzen]. Hg. von Károly Csúri, Csilla Mihály und Judit Szabó (2009); *Post Festum. A szabadtéri játékok a két világháború között Salzburgban, Szegeden és Pécsen*. [Post Festum. Festspiele der Zwischenkriegszeit in Salzburg, Szeged und Pécs]. Hg. von Amália Kerekes, Melinda Kindl und Judit Szabó (2009).

### Szendi, Zoltán

Geb. 1950. Professor für neuere deutsche Literatur, Lehrstuhlleiter des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur und Institutsdirektor des Germanistischen Instituts der Universität Pécs. Mitherausgeber der *Pécs-er Studien zur Germanistik* sowie des Jahrbuchs der ungarischen Germanistik. Wichtige Publikationen: *Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns* (1999); *Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur* (2000); *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes* (2010).



€ 29,-  
8718.

Bauditz Hille gj

Gerd K. Schneider

## Grenzüberschreitungen: Energie, Wunder und Gesetze

Das Okkulte als Weltanschauung und seine Manifestationen im Werk  
Arthur Schnitzlers

ISBN 978-3-7069-0740-8

Die in diesem Buch behandelte Zeit ist der Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert, eine Zeit, in der Energie eine zentrale Rolle spielt, nicht nur in der Physik, sondern auch in der Psychologie und der Metaphysik. Im Mittelpunkt steht hier der Begriff einer kosmischen Energie, von vielen als Urkraft bezeichnet. Auch Arthur Schnitzler bezieht sich in seiner Parabel „Die dreifache Warnung“ auf diese Urkraft, und wir finden ihr Wirken in vielen Dichtungen dieses österreichischen Dichters. Die Betonung eines Energieprinzips liefert auch die Erklärung für eine erneute Hinwendung zum Okkultismus, der sich jedoch von dem religiös orientierten Okkultismus der Vergangenheit darin unterscheidet, dass er jetzt als ein naturwissenschaftliches Gesetz verstanden werden will. Schnitzler wurde von der okkulten Welle erfasst, und von besonderer Wichtigkeit ist hier sein Verhältnis zu Arthur Kaufmann, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Das Hauptthema dieser vorliegenden Arbeit ist allerdings nicht eine Untersuchung, ob und inwiefern Schnitzler Okkultist gewesen ist, sondern wie Schnitzler diese „mit dem Wunderbaren liebäugelnden Produkte“ (Freud) in sein Werk eingebaut hat. Er benutzt Zahlenmystik, Begriffe aus der Geometrie und musikalische Hinweise, um dadurch Zweifel an der Bestimmbarkeit unserer Welt zu zeigen. Schnitzler versteht die Welt als ein kosmisches Ganzes, in der die Begrenzung von Raum und Zeit durchlässig ist, eine Welt in der der Mensch, wie bei Kant, transzendente Erfahrungen erleben kann.

prae  
sens





Arthur Schnitzler, der herausragende Autor der Wiener Moderne, gilt in Ungarn bis heute als beliebter und vielgelesener österreichischer Schriftsteller und Dramatiker. Dem bekannten literarischen Forscher und Vermittler eines feinen, aber komplexen und meist schwer durchschaubaren Wechselspiels seelischer Tiefendimensionen und historisch-sozialer Vorgänge wurde anlässlich seines 150. Geburtsjahres in Form eines Symposiums an der Universität Szeged Achtung und Ehre bezeigt. Das primäre Ziel des Symposiums war es, neben den bedeutenden und wohlbekannten Erzählungen und Dramen diesmal nur selten behandelte, aber ebenfalls wertvolle Werke in den Mittelpunkt zu stellen. Die Analysen des Bandes *Wege in die Seele. Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler* bieten eine breite Palette von Interpretationsmethoden, die von den entwicklungs- und kognitionspsychologischen Verfahren bis zu den narratologischen, streng strukturorientierten und textgenetischen Annäherungen reicht. Gemeinsam ist allen Betrachtungsweisen wie auch ihren Kombinationen, dass sie jeweils wichtige und charakteristische Aspekte des Schnitzlerschen Werkes zu beleuchten suchen.

ISBN 978-3-7069-0755-2



9 783706 907552 >

€ 28,20 [D]

€ 29,00 [A]

[www.praesens.at](http://www.praesens.at)